



**EROTISMO Y PORNOGRAFÍA EN EL CÓMIC *UNDERGROUND*
HECHO POR MUJERES.
ANÁLISIS CRÍTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO
DE LA INVISIBILIDAD DE LA AUTORÍA FEMENINA
DEL COMIX ERÓTICO-PORNOGRÁFICO FEMINISTA.**

**Doctoranda
Elisa Seoane Domínguez**

Directora

Catedrática Dra. Mercedes Arriaga Flórez

Co-directora

PDI Dra. Katjia Torres Calzada

**Facultad de Filología. Universidad de Sevilla
Sevilla, 2015**



EROTISMO Y PORNOGRAFÍA EN EL CÓMIC *UNDERGROUND* HECHO POR MUJERES. ANÁLISIS CRÍTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO DE LA INVISIBILIDAD DE LA AUTORÍA FEMENINA DEL *COMIX* ERÓTICO-PORNOGRÁFICO FEMINISTA.

Doctoranda

Elisa Seoane Domínguez

Directora

Catedrática Dra. Mercedes Arriaga Flórez

Co-directora

PDI Dra. Katjia Torres Calzada

Facultad de Filología. Universidad de Sevilla

Sevilla, 2015

© Comics Magazine Association of America, Inc. 1954

© J. Howard Miller 1943

*A mis padres,
a Manuel Ángel por apoyarme en todo desde aquí
y a Elisa por hacerlo desde allí.*

Agradecimientos

A la Catedrática Dra. Mercedes Arriaga, profesora titular de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla por haberme aceptado como doctoranda a su cargo. A la profesora Dra. Katjia Torres por haber aceptado la co-dirección de mi Tesis, por su gran ayuda y sus ánimos, ¡lo hemos conseguido! Al profesor titular de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla Juan Antonio Pacheco por facilitarnos todas las infraestructuras necesarias para poder trabajar y utilizar los recursos de la misma.

A todas las artistas del *Underground* por existir y hacer un hueco para las mujeres en el mundo del cómic, sin ellas esta Tesis no hubiese sido posible. A mis amig@s, estén lejos (a kilómetros y kilómetros) o cerca que se han interesado por la evolución de mi trabajo.

A mi familia, por su apoyo y su interés, sobre todo a mi padre, el que más cree en mí siempre, sin cuyo empuje no hubiera sido capaz.

A Saúl Pradas, por creer en mí, interesase en mi trabajo, apoyarme y empujarme para terminar.

A todos vosotros, GRACIAS. Parte de esta Tesis os pertenece.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN. Erotismo y pornografía en el cómic <i>underground</i> hecho por mujeres. Análisis crítico desde la perspectiva de género de la invisibilidad de la autoría femenina del <i>comix</i> erótico-pornográfico feminista: <i>it ain't me babe</i> (1970) y <i>tits & clits</i> (1972).	15
0.1. Hipótesis de trabajo.	20
0.2. Metodología y estructura.	22
0.3. Pautas metodológicas en la edición de la Tesis:	24
0.3.1. Referencias bibliográficas.	24
0.3.2. Pautas de edición.	24
0.3.3. Metodología de traducción.	25
1. PRIMERA PARTE: Bases teóricas. Los Estudios de Género, la Teoría Feminista de la Diferencia.	27
1.1. El género y la teoría feminista de la diferencia. Condición y situación de la artista:	29
1.1.1. Definición de género/ género-sexo/ sexo-género.	29
1.1.2. El feminismo de la diferencia.	32
1.1.3. Situación y condición de la mujer desde la Antigüedad greco-latina hasta la actualidad.	41
1.2. Sexo y género:	51
1.2.1. El sexo en la historia.	52
1.2.2. La diferencia sexual.	59
1.2.3. La concepción contemporánea de la sexualidad.	72
1.2.4. El sexo y el sexismo en el cómic <i>underground</i> estadounidense (<i>comix</i>).	81
1.3. La invisibilidad de la autoría de las mujeres en el cómic erótico-pornográfico:	89
1.3.1. La invisibilidad de las artistas en la historia.	89
1.3.2. La invisibilidad de las artistas del <i>comix</i> .	93
1.3.3. El cuerpo y su representación erótico-pornográfica: cuerpo para otro, cuerpo para sí.	99

1.3.4. <i>Habitus y hexis</i> corporales de género.	109
2. SEGUNDA PARTE: El cómic como género híbrido.	115
2.1. Definición del género.	117
2.2. Los géneros del cómic. El cómic erótico-pornográfico.	121
2.3. El movimiento <i>underground</i> estadounidense y el cómic erótico-pornográfico.	139
2.3.1. El movimiento <i>underground</i> estadounidense.	139
2.3.2. El cómic <i>underground</i> erótico-pornográfico.	148
3. TERCERA PARTE: Análisis crítico de dos comix erótico-pornográficos estadounidenses hecho por mujeres. <i>It Ain't Me Babe</i> (1970) y <i>Tits & Clits – Tits'n'Clits</i> – (1972-1987).	155
3.1. <i>It Ain't Me Babe: Women's Liberation, Berkeley: Last Gap, 1970:</i>	158
3.1.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “Breaking out”, publicado en <i>It Ain't Me Babe</i> por Carole en representación de todo el colectivo de la revista, pp. 18-21, desde el punto de vista de género.	163
3.1.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	174
3.2. <i>Tits & Clits - Tits'n'Clits-, 1. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1972:</i>	179
3.2.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “With little help from a friend”, por Fonda Peters, pp. 14-15, desde el punto de vista de género.	182
3.2.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	187
3.3. <i>Tits & Clits - Tits'n'Clits-, 2. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1976:</i>	189
3.3.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “Maxine and Dennis visit Touch Much Spa”, por Joyce Farmer, pp. 13-15, desde el punto de vista de género.	189

3.3.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	198
3.3.3. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– “Mr. Right”, (1975), by Joyce Farmer, por Joyce Farmer pp. 27-28, desde el punto de vista de género.	200
3.3.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	203
3.4. <i>Tits & Clits - Tits’n’Clits</i> -, 3. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1977:	205
3.4.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal de “A Pastoral Interlude”, por Roberta Gregory, págs. 6-9, desde el punto de vista de género.	207
3.4.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	212
3.4.3. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal de “I was a sex junkie!””, por Dot Bucher, pp., 10-15, desde el punto de vista de género.	214
3.4.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	223
3.4.5. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “Monogamy”, por Lyn Chevli and Joyce Farmer, pp. 22-24, desde el punto de vista de género.	226
3.4.6. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	232
3.5. <i>Tits & Clits - Tits’n’Clits</i> -, 4. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1977.	234
3.5.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “The adventures of Cindy Shark. Sexual Gourmet”, por Cory, pp. 18-19, desde el punto de vista de género.	234
3.5.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	238
3.5.3. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y	240

<i>hexis</i> corporal– de “The Agony and the ecstasy” por M. Jurras, pp. 26-27, desde el punto de vista de género.	
3.5.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	244
3.6. <i>Tits & Clits - Tits’n’Clits-</i>, 5. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1979.	246
3.6.1. Análisis de la representación figurativa de “Golden Oldie”, por Miriam Flambe, pp. 3-6, desde el punto de vista de género y los Estudios Culturales: <i>sisterhood</i> y <i>womanism</i> .	246
3.7. <i>Tits & Clits - Tits’n’Clits-</i>, 6. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1980.	255
3.7.1. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “More Than a Woman”, por Sharon Rudhal, pp. 16-18, desde el punto de vista de género.	255
3.7.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	267
3.7.3. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “Bedroom Politriks”, por Roberta Gregory, pp. 26-29, desde el punto de vista de género.	270
3.7.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	278
3.7.5. Análisis de la representación figurativa – <i>habitus</i> y <i>hexis</i> corporal– de “The Perfect Lovers”, pp. 30-33, desde el punto de vista de género.	280
3.7.6. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.	287
4. CONCLUSIÓN	289
5. BIBLIOGRAFÍA	297

INTRODUCCIÓN

**EROTISMO Y PORNOGRAFÍA EN EL CÓMIC
UNDERGROUND HECHO POR MUJERES. ANÁLISIS
CRÍTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO DE LA
INVISIBILIDAD DE LA AUTORÍA FEMENINA DEL *COMIX*
ERÓTICO-PORNOGRÁFICO FEMINISTA: *IT AIN'T ME*
BABE (1970) Y *TITS & CLITS* (1972).**

0. INTRODUCCIÓN: EROTISMO Y PORNOGRAFÍA EN EL CÓMIC¹ *UNDERGROUND*² HECHO POR MUJERES. ANÁLISIS CRÍTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO DE LA INVISIBILIDAD DE LA AUTORÍA FEMENINA DEL *COMIX* ERÓTICO-PORNOGRÁFICO FEMINISTA: *IT AIN'T ME BABE* (1970) Y *TITS & CLITS* (1972).

La presente Tesis es un análisis crítico, desde la perspectiva de género, de los factores que propician la invisibilidad de la autoría femenina del cómic *underground* estadounidense de los años 70 – *comix* –. La invisibilidad de los dos primeros *comix* reivindicativos erótico-pornográficos – *It Ain't Me Babe*³ (1970) y *Tits & Clits*⁴ (1972) – hechos por mujeres de manera colectiva es constatable desde el punto de vista que, si bien, *It Ain't Me Babe*, tuvo gran relevancia por su formato conceptual como ideológico, no hizo sombra a *Tits & Clits*. Por su parte, *Wimmen's comix* (1972-1992) logró más difusión que el propio *Tits & Clits*. Por este motivo, hemos querido estudiar y dar a conocer este *comix* en el ámbito académico desde la perspectiva de género, como ejemplo representativo de la invisibilidad del trabajo de las mujeres.

El reconocimiento de la aportación de las creadoras (ilustradoras y guionistas – *cartoonists women* –) de *comix* erótico-pornográficos estadounidenses y la especificidad del tratamiento dado al sexo y a la sexualidad por estas autoras, que dieron lugar al nacimiento del cómic feminista, en el marco de los comics político-sociales, en clave

¹ Emplearemos cómic, para referirnos al género en sí, y *comix*, en referencia al cómic *underground*, en general. De ahí que sea necesario indicar si se trata de un *comix* político o erótico-pornográfico, como es nuestro caso. La acepción de *comix*, responde a la transgresión explícita de sus creadores de no cumplir con el *Comic Code Authority* (CCA) o código de censura impuesto a los creadores y a las creadoras de comics, en general. La letra “x” al final del término, en sustitución de la “c” original, se debe a la intención de querer indicar su carácter de publicación vetada por las autoridades de la época. Todos estos aspectos son desarrollados en la primera parte de nuestra Tesis.

² Preferimos utilizar el término original *underground* por su equivalente unívoco en castellano contracultura, para identificarlo exclusivamente con el ámbito estadounidense, dado que no se trata de un movimiento socio-cultural, político e ideológico exclusivo de los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX. La intervención norteamericana en Vietnam a principios de los sesenta y que se prolongaría hasta 1972, propició en la segunda mitad de los sesenta la multiplicación de los movimientos estudiantiles y universitarios en focos urbanos de todo el mundo, con una densa población universitaria como California, Madrid, Barcelona, Berlín, París, Milán, Praga, Londres, Ciudad de México, Pekín Tokio, Varsovia, Frankfurt entre otras importantes ciudades.

³ “No soy yo”. Cf. Bob Dylan, 2007; Oliver Trager, 2004, 14-15, 314-315; Howard Sounes, 2001, 157, 177.

⁴ “Tetas y clítoris”. Traducción literal de la autora.

sexual erótico-pornográfica, son temas aún no tratados en España en el ámbito académico.

El cómic es un género de difícil definición y delimitación. En él, generalmente, se combina el arte gráfico y la narración textual, dificultando la distinción entre lo que es estrictamente arte visual y creación literaria. En ocasiones, las propias imágenes constituyen un constructo narrativo sin texto y, en otras, el texto persigue la fusión visual con la imagen. El género de cómic objeto de nuestro estudio aúna otros rasgos de los que carecen los restantes géneros del cómic erótico-pornográfico, al integrar perfectamente el texto con la imagen y viceversa, como estrategia eficiente a la hora de traducir y materializar en trazos sobre papel - y desde una mirada femenina - la revolución sexual protagonizada por un sector de las mujeres estadounidenses de los años setenta, que buscan subvertir la mirada masculina (*male gaze*, Mulvey, 1975), tomando como punto de partida la denuncia del sexismo misógino exacerbado, violento e injusto de los ilustradores de comics *underground* (Estren, 1993: 129).

A esta circunstancia se unen otros factores de índole político-social y de carácter jurídico vinculados al estatus de la mujer estadounidense que coadyuvaron al despertar de las conciencias en un reducido grupo de artistas a revolucionar la representación social y visual estereotipada de la mujer en el cómic erótico y pornográfico, que, en algunos casos, llegaba a los límites de la vejación. Promueven representaciones femeninas nuevas, reales y acordes a su época con fines reivindicativos y consiguen impulsar el cómic erótico-pornográfico, gracias a la conexión que logran establecer con el público desinteresado por el trabajo de sus homólogos masculinos.

Desde el punto de vista académico, hasta hoy día, no ha sido tratado el papel de las artistas creadoras de cómic en una Tesis doctoral en España. La primera memoria de graduación universitaria dedicada al cómic data de 1935 (Ramírez Morales, 1935) y hasta la década de los años 50 no se elaborarán las primeras memorias sobre prensa humorística, humor gráfico, prensa infantil o tebeos del Movimiento. Las primeras investigaciones sobre prensa infantil y juvenil en España se desarrollaron en las escuelas oficiales de periodismo privadas y confesionales, siendo toda la década de los años 60 el período de mayor eclosión. A comienzos de la década de los 70, se defienden las primeras Tesis doctorales en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias de la

Información y, en 1989, la primera Tesis doctoral sobre el cómic en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla.

Frente a la larga tradición de los Estudios del Cómic en Estados Unidos, con teóricos pioneros como Mark James Estren (1993), Scott McCloud (2001, 2005), Will Eisner (2002) y más recientemente Marvin Keith Booker (2010), en España, en la década de los 60, surge lo que podríamos denominar la primera generación de teóricos del cómic centrados en el estudio de textos historicistas desde enfoques diversos, siendo sus principales figuras Luís Gasca “autor de la primera aproximación bibliográfica a los textos sobre historieta publicada en *Cuadernos para el diálogo*”, Antonio Altarriba (1989: 142) o Pablo Dopico (2011), entre otros. En estos primeros intentos de teorización son evidentes las discrepancias conceptuales y el desacuerdo en los planteamientos básicos y generales sobre cuestiones históricas e ideológicas (Gómez Salamanca, 2013: 16-39) o sobre la segregación del medio que subsistirán hasta la décadas de los 80.

En la década de los 90, surge una segunda generación de unos pocos estudiosos universitarios del humor gráfico y la historieta, autores de estudios parciales desde enfoques históricos, semiológicos o sociológicos, como Jesús Cuadrado (2000: 1254) o Daniel E. Jones y Jaume Baró i Queralt (1996).

En esta última década, es notable la investigación académica más allá del cómic infantil y de humor desde los enfoques ya apuntados, sino que se hace extensible a otros géneros como son el de superhéroes o el *underground*, desde perspectivas diversas como la de los Estudios de Género (Annacondia, 2013), la Narratología (Serra, 2011) o esta última combinada con la Lingüística (Gómez Salamanca, 2013).

Fuera del ámbito académico, la labor investigadora sobre el cómic es más fructífera y tiene cabida en diversos fanzines, revistas e internet destacando como pioneros los fundadores de los fanzines *Cuto* (1967) y *Bang!* (1969), Luís Gasca y Antonio Martín, respectivamente. En este sentido, destacamos el reciente nacimiento de la revista *CUCO. Cuadernos de cómic* en septiembre de 2013, de la mano de sus directores Octavio Beares y Gerardo Vilches, que supone, tal y como reza en el editorial de su primer número, una apuesta por la teoría del cómic en España sobre la base del análisis

multidisciplinar y “un espacio amplio para la investigación y la crítica en torno al mismo” (<http://cuadernosdecomic.com/>). Presenta un formato abierto de tres secciones donde tienen cabida los trabajos científicos y académicos, los ensayos de reflexión documentados y la crítica al panorama editorial. Constituye una propuesta híbrida en el ámbito de la investigación y un elemento nuevo en la tendencia de aunar esfuerzos investigadores entre los académicos y no académicos.

0.1. Hipótesis de Trabajo

La invisibilidad de la producción de las autoras del cómic *underground* erótico-pornográfico en Estados Unidos es patente tanto en las obras monográficas genéricas como especializadas. Los primeros ensayos y estudios monográficos aislados (Moore, 1982b; Estren, 1993) sacan a la luz algunos nombres de mujeres que han participado en producciones relevantes internacionalmente hablando – *Conan The Barbarian* o *Iron Man*– como en editoriales punteras del sector – Marvel o DC – conscientes de los abusos que se ejercían sobre estas artistas.

En nuestra Tesis damos prioridad a investigar los principales factores determinantes que pueden considerarse las causas de la invisibilidad de la producción de las creadoras de comics erótico-pornográficos, frente a la visibilización de las artistas cuya trayectoria personal y contexto histórico-social – la contracultura y la clandestinidad – sólo nos permitía buscar datos en fuentes documentales poco o nada cotejables, académicamente hablando, que nos ofrecen un mero listado descontextualizado e inconexo de nombres y poco más.

Nuestra hipótesis nace de la observación de que el sexismo de la mirada masculina predomina en la producción del cómic *underground* masculino estadounidense y, en concreto, en el erótico-pornográfico, desde sus inicios hacia los años 20. Medio siglo después, surgirá una iniciativa transgresora a esa mirada masculina que hace de la mujer un mero objeto, no sólo del deseo sexual, sino también de la vejación, conformándose en un despertar de la auto-conciencia de un reducido colectivo de artistas mujeres que quieren romper con esta praxis.

Estos tres factores - autoría femenina, creación artística crítica hecha por mujeres y sexo desde la mirada femenina y para lectores no consumidores de los comics pornográficos producidos por los artistas hombres del cómic *underground* erótico-pornográfico de marcada tinte sexista y misógino - convierten esta producción cultural única en un elemento que transgrede las normas no escritas que fijan lo correcto/incorrecto, lo permitido/prohibido dentro de los textos institucionales poseedores de la capacidad de imponer sentido cultural y de transmitir juicios de valor.

La construcción discursiva institucional de acontecimientos históricos, políticos o sociales de carácter conflictivo, ha sido objeto de estudio, en las últimas décadas, a través de métodos y perspectivas multidisciplinares, como la Gramática Sistémico-Funcional [Martin, J.R. (1997-2008); Coffin, C. (2006); Halliday, M.A.K. (1994)] o el Análisis de la Valoración (Hunston, S. y Thompson, G. (2000); Oteíza, T. (2009)]. La construcción institucional de los discursos suele tener repercusiones negativas para los sectores en riesgo de exclusión en especial, para aquellos que, de manera sistemática, son obviados, olvidados o negados.

Nuestro método de trabajo se inspira en la propuesta de Luce Irigaray de que la historia no debe ser leída como un texto del que las mujeres han sido siempre relegadas a sus márgenes, por considerarla fallida, dado que se puede caer en la integración de la mujer en el discurso de la racionalidad y desembocar en su mera objetualización, nuestra estrategia de trabajo es mirar hacia el otro lado de la racionalidad occidental, atisbar la historia por el reverso (Carro Fernández, 2002: 80). Todos los pensadores que han abordado el tema de la feminidad han sido hombres que han vivido en y de la cultura patriarcal, por lo que sus estudios no han hecho más que mantenerla (Jorge López, 2014: 131): “El lenguaje, el *logos*, y la economía de la representación imperante han nacido en el patriarcado, y por tanto sólo pueden dar cuenta de la mujer integrándola en su esquema, esto es, como revés o negativo del sujeto masculino verdadero”.

Así, nuestra Tesis se centra en mostrar el origen y las causas que propiciaron el proceso de auto-conciencia colectivo protagonizado por unas autoras gráficas y narrativas – *cartoonist women* – reflejado en la creación de dos *comix* erótico-pornográfico de carácter político-social reivindicativo y feminista como son *It Ain't Me*

Babe (1970) y *Tits & Clits* (1972). La elección de los mismos responde a diversos criterios, el primero de ellos su relevancia histórica, política y social en la época en cuestión. En segundo lugar, por constituir uno de los iconos contraculturales de la segunda ola feminista estadounidense. En tercer lugar, por reflejar de manera explícita las corrientes de pensamiento alternativas que mayor predicamento tenían en los Estados Unidos de la época: la izquierda freudiana, el feminismo de la diferencia y la introducción del proyecto *parler-femme*, y, por último, por aportar una nueva visión del sexo y la sexualidad en franca ruptura con el sexismo imperante - de larga tradición histórica - en los comics producidos por sus homólogos masculinos, que atentaba flagrantemente contra la dignidad de la mujer.

0.2. Metodología y estructura

Para poder elaborar nuestra Tesis sobre la hipótesis propuesta hemos estructurado los contenidos en tres partes. La primera está destinada a sentar las bases teóricas de referencia con las que abordar el objeto de estudio como es la cuestión compleja de fondo de la condición de la mujer en la historia y su situación, para lo cual adoptamos, dentro del paradigma de los Estudios de Género, el enfoque analítico del Feminismo de la Diferencia y, en concreto, desde la filosofía como paradigma por su capacidad analítica integradora de las ramas del saber humanístico-científico con las que se interrelaciona: la historia, la sociología, la literatura, el arte, todas ellas vinculadas con el tema concreto que nos ocupa de manera transversal: la condición y situación de la mujer artista de comics erótico-pornográficos en el movimiento *underground* estadounidense de los años 70.

No obstante, pese a que la filosofía es un instrumento de análisis apropiado para vehicular nuestra hipótesis y dar respuesta a nuestros interrogantes, no escapa a nuestra consideración que, como disciplina, ha producido, a lo largo de la historia, discursos de legitimación del orden jerarquizado de género y, por ello lo hacemos constar en nuestro breve repaso contextualizado del sexo, la sexualidad y su construcción sexista en los discursos institucionales registrados hasta la fecha.

La segunda parte versa sobre el cómic como género híbrido, sus orígenes y evolución, concretamente en el período anteriormente citado, los géneros del cómic y, en especial, el cómic erótico-pornográfico hecho por mujeres del *underground* estadounidense.

La tercera y última, aborda el análisis crítico desde la perspectiva de género de las representaciones femeninas en los cómics, desde las perspectivas aportadas por las teorías de la sociología en torno al sexo, la sexualidad y el cuerpo de Pierre Bordieu y así como desde la construcción de los discursos desde el feminismo de la diferencia de Luce Irigaray, Jacques Derrida y Francisco Yus. Este bloque trata la invisibilidad de las artistas creadoras del *comix* erótico-pornográfico, tomando en consideración que nos encontramos ante un perfil de creadora que desarrolla su trabajo en un ámbito más allá de los tradicionalmente asignados para una mujer, dentro de la distribución social patriarcal. Nuestra tarea de darles visibilidad no persigue hacer una relación detallada de las rotulistas, coloristas, ilustradoras, guionistas, artistas y creadoras del *comix* erótico-pornográfico centrada en su biografía artística, sino más bien en su obra colectiva, dado que su trabajo es fruto de un esfuerzo común, encaminado a un fin concreto: el despertar de su propia auto-conciencia como mujeres para transmitirlo a otras mujeres.

Finalmente, aportamos nuestras conclusiones y las posibles vías de investigación que se derivan de nuestra Tesis y concluimos con la bibliografía consultada.

Hemos tomado como punto de partida global de la Tesis la categoría de lo Otro expuesta en el ensayo existencialista *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, por su influencia y relevancia más allá del campo de la ética, extendiéndose a las más diversas manifestaciones estéticas, al proponer nuevas categorías analíticas de la situación de subordinación de la mujer en la sociedad occidental, para poder así desarticular los nuevos mitos y desenmascarar el control de representación en cuanto control de significados.

Es una obra que inicia un período nuevo en el pensamiento de análisis de la condición de la mujer en clave existencialista. Es un hito del que es deudora toda la teoría feminista posterior. Las consecuencias de la estética beauvoriana se trasladan a la estética, generando sustanciosos cambios de actitud en las formas de concepción y

recepción de una obra por primera vez, destinada a desenmascarar el discurso artístico patriarcal de la neutralidad.

Nos centramos en el estudio de las artistas de la primera generación del cómic *underground* erótico-pornográfico por su capacidad de tomar conciencia como colectivo y configurarse como movimiento que contribuye a la ampliación de los discursos estéticos.

0.3. Pautas metodológicas de la edición de la Tesis

0.3.1. Referencias bibliográficas

La bibliografía que aparece en las notas a pie de página y que no se incluyen en la bibliografía general, corresponde a las referencias bibliográficas que funcionan a modo de consulta al lector, pero que no han sido determinantes en la redacción de la Tesis, que es la que está incluida en la bibliografía general.

El modo de citación bibliográfica elegido es el correspondiente al de *The Chicago Manual of Style*⁵, por ser el más cómodo y el utilizado en publicaciones indexadas.

0.3.2. Pautas de edición

Las citas en el cuerpo del texto aparecen sin comillas y con sangría de 1 cm y a interlineado sencillo, cuando superan la extensión de tres líneas. En caso de no superar ese límite quedan incluidas dentro del mismo párrafo y entrecomilladas.

Los extranjerismos aparecen en cursiva y algunos de ellos, además, entrecomillados por ser utilizados como término citado de una obra de referencia.

⁵ http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Las propuestas de traducción del inglés al castellano que se incluyen cumplen con la mera función de indicar los contenidos de las viñetas, siendo recomendable, prestar atención al texto original, por el fin perseguido del mismo: el público estadounidense anglófono.

0.3.3. Metodología de traducción⁶

Pese a que el objetivo principal de esta Tesis no es mostrar la fidelidad textual de los comics *underground* desde una lengua origen (inglés estadounidense hablado no estándar, salpicado de usos dialectales y de lenguaje marcado) a una lengua meta (castellano hablado no estándar), de la lectura comprensiva del *corpus* documental que respalda nuestra hipótesis de investigación - las viñetas y de las historias completas seleccionadas -, determinamos plasmar lo mejor posible en nuestras propuestas de traducción recogidas a lo largo de la misma, los elementos culturales en concordancia con la funcionalidad y equivalencia dinámica.

Con este fin, decidimos optar por una metodología de traducción orientada hacia la comunicación y función del texto en la lengua de llegada, una vez que se hubo captado el sentido vehiculado por los textos. Del análisis de sus elementos macro-textuales y micro-textuales de este *corpus*, nos planteamos una hipótesis general de resolución de la traducción de dichos elementos culturales, en concordancia con los principios mencionados.

Estimamos las necesidades extralingüísticas y de documentación que requerían textos de estas características y aplicamos las estrategias de traducción conforme a la metodología de traducción interpretativo-comunicativa, en función de la finalidad del texto en su contexto meta.

Dada la relevancia histórica de los textos, nos interesaba transmitir la imagen conceptual cognitiva de las experiencias narradas que condensamos en la selección de textos que presentamos en estas páginas. Por ello, adoptamos el método traductor

⁶ Sobre Traductología cf. la bibliografía general de la presente Tesis.

interpretativo-comunicativo, desde la perspectiva de la interculturalidad y haciendo hincapié en la función de la misma y en sus destinatarios. Originalmente, el público al que se destina el *corpus* seleccionado es nativo en la lengua de origen inglés estadounidense de la zona sur occidental, con un nivel educativo medio-alto, principalmente politizado y sensibilizado con las corrientes culturales de la época tratada.

En este sentido, ha sido necesario llevar a cabo un proceso de documentación que queda especialmente patente en las partes primera y segunda de la presente Tesis así como en la bibliografía general, de índole histórica, cultural, de pensamiento, social, política, de género, etc.

Por último, una vez inferido el sentido, abordamos las estrategias y técnicas de traducción resultantes en las propuestas presentadas a lo largo de la Tesis.

PRIMERA PARTE

BASES TEÓRICAS. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO, LA TEORÍA FEMINISTA DE LA DIFERENCIA.

1. BASES TEÓRICAS. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO, LA TEORÍA FEMINISTA DE LA DIFERENCIA.

1.1. El género y la teoría feminista de la diferencia. Condición y situación de la mujer.

1.1.1. Definición de género/ género-sexo/ sexo-género

El género es la construcción cultural elaborada socialmente sobre el sexo anatómico que determina, según el contexto histórico, político, social y cultural, entre otros, el destino de la persona, los posibles roles que desempeñará e, incluso, su identidad en tanto identidad sexuada (Amorós, 1985; 1987; 1990; Fox Keller, 1991; Salzman, 1992; Puleo, 1992; 2000; Lott y Maluso, 1993; García León, 1994: 23-73; Lagarde, 1999; Nicolson, 1997; Rodríguez Menéndez, 2003, etc.).

Género/género-sexo/sexo-género (Martínez Benlloch y Bonilla, 1999) es una categoría de análisis muy útil en los estudios de la mujer (*Women Studies*) y dentro de ella se distinguen distintos componentes fundamentales tales como el rol, la identidad sexuada, el estatus, las normas, los estereotipos y las sanciones. Según la etnología y la antropología (Tillion, 1966; Lévi-Strauss, 1969) las tareas tradicionalmente y patriarcalmente asignadas a cada sexo - el rol, como factor clave de mantenimiento y/o cambio del conjunto del sistema - varían en función de la sociedad, mantienen estable la división y el reparto de tareas asignadas según el sexo, siendo las vinculadas con la reproducción, el cuidado del hogar y la crianza de los hijos, las consideradas propias de las mujeres.

En el ámbito público, la asignación al hombre del trabajo productivo y el reproductivo, en el hogar, a la mujer se lleva a cabo desde un plano de desigualdad (Salzman, 1992; Valcárcel, 1994) y de no reciprocidad. El trabajo remunerado en el ámbito público concede a la persona un mayor grado de autonomía, autoridad e independencia, por no olvidar el prestigio de las actividades del mundo de lo público (Tillion, 1993, 1978; Murillo, 1996 Puleo, 2000: 30). En esta disparidad se sustenta el patriarcado moderno: la división de los ámbitos público y privado y la legitimación de

la exclusión de la mujer en el ámbito público, siendo el principal ideólogo de esta exclusión Jean Jaques Rousseau (1712-1778) (Cobo, 1995) con su tratado educativo *Émile*⁷, y su modelo de educación diferenciada según el sexo (Izquierdo, 1998).

Esta identidad sexuada hace referencia a la construcción psicológica del individuo, tal y como reflejan los estudios de psicología social y que coinciden en resaltar la existencia de notables diferencias entre lo que caracteriza al sujeto sexuada femenino y masculino (Campillo y Barbera, 1993; Hérítier, 1996; Agacinski, 1999). No obstante, la dificultad reside en explicar las causas de esa diferenciación, siendo la más genérica, la respuesta tradicional biológica, dada la pervivencia, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, del sexo como causa determinante del género y su relevancia, como producto de la constitución anatómica y hormonal del individuo.

Frente a esta postura tradicional de género, los estudios feministas ofrecen respuestas diferentes sobre la base de diferentes teorías de cómo y cuándo se construyen estos rasgos (Firestone, 1976; Millet, 1995). Las teorías feministas no sólo consideran la categoría de género de forma aislada, sino en combinación con numerosas variables que permiten explicar las diferencias entre las mujeres, ocasionadas por los distintos roles, estatus e identidades sexuadas. De entre ellas, optamos por la teoría feminista de la diferencia – en nuestro análisis del cómic *underground* hecho por mujeres elaborado en la tercera parte de la presente Tesis - por ser una de las más influyentes en las artistas de la contracultura estadounidense, donde se ubican las autoras y obras que analizamos, como se podrá comprobar.

En la construcción de la identidad de género entran en juego numerosos factores que explican las diferencias entre los diversos sujetos (Puleo, 2000: 35):

Cada sexo-género desarrolla una serie de aptitudes distintas relacionadas con el rol asignado en la sociedad. Ya el funcionalismo en Sociología afirmaba que los hombres eran *instrumentales* y las mujeres *expresivas*. En la división sexual tradicional del trabajo se exige que las mujeres sean cálidas, receptivas y que se desempeñen a menudo como mediadoras en los procesos de comunicación. Estudios sociológicos rigurosos demuestran que hasta la forma de hablar de los hombres y mujeres es distinta: normalmente,

⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Émile*. París, Editons Du Soleil, 1971, *Emilio o de la educación*. México: Porrúa, 2004.

las mujeres facilitan el desarrollo de la conversación del otro a través de preguntas o expresiones fácticas que indican la continuidad de la atención. Los hombres suelen interrumpir a las mujeres, monopolizar la atención y elegir los temas de conversación, rasgos todos ellos propios de quienes poseen un estatus más elevado.

De entre esos factores, esenciales son tanto el rol, el estatus y la identidad que se producen y/o se refuerzan a través de las normas, los estereotipos y las sanciones (García de León, 1994; Nicolson, 1997; Lagarde, 1999; Rodríguez Menéndez, 2003) y que funcionan socialmente con rigidez variable. Así, las normas - no escritas - fijan lo correcto/incorrecto, lo permitido/prohibido para cada género y los estereotipos, en tanto que modelos de género presentes en la cultura, especialmente en la publicidad y en las producciones de ficción para consumo masivo – el guerrero, la *femme-enfant*, la madre, la prostituta, el genio, etc. -, estructuran y dan coherencia al conjunto de sus pensamientos, percepciones y acciones (Rodríguez Menéndez, 2005: 11). Por su parte, las sanciones son el castigo para quien infringe los límites del género y son de diversa índole, variando su severidad según el momento histórico, el grupo social y el tipo de infracción (Puleo, 2000: 36-7).

Las normas, estereotipos y sanciones permiten diferenciar dos tipos principales de patriarcado: los de coerción y los de consentimiento (Puleo, 1995). Los primeros utilizan la violencia contra las que se rebelen ante las normas consuetudinarias, religiosas o jurídicas y los segundos incitan y convencen a través de mecanismos de seducción para que las mismas mujeres deseen llegar a ser como los modelos femeninos que se les proponen a través de los *mass media* (Puleo, 2000: 37).

El patriarcado, como estructura, es un concepto que no es aceptado plenamente por todas las feministas. Así, desde el feminismo radical (Delphy, 1982; Jónasdóttir, 1992) se concibe desde un alto nivel de abstracción y corresponde a lo que es el concepto de sociedad de clases, atendiendo a multitud de factores diferenciales de clase, de cultura, de época, de situación geográfica o de política, entre otros (Puleo, 2000: 38-39).

Otras teóricas socialistas, entre ellas Gayle Rubin (1975), se decanta por este último, dado que entiende que la idea de patriarcado remite a la idea de padres, adaptándose a

las formas actuales de desigualdad de poder entre los sexos. Considera que podría existir un sistema de género-sexo sin dominación. Por su parte, las materialistas francesas propugnan la disolución de los géneros por entender que a través de ellos se produce la desigualdad y que la “sexuación” sería justamente la insidiosa forma en que actúa la dominación (Puleo, 2000: 39).

En el extremo opuesto, las feministas de la diferencia consideran que no hay que negar la diferencia, sino afirmarla. No pretenden la disolución del género, sino que buscan su consolidación afirmando una cultura femenina distinta de la masculina, sustentada en la idea de que la cultura femenina ha sido devaluada y requiere ser revalorizada y reivindica su diferencia. Dentro de esta tendencia existen distintos posicionamientos ideológicos: las defensoras de la diferenciación biológica y las defensoras de la diferenciación por condicionantes históricos (Puleo, 2000: 39).

1.1.2. El feminismo de la diferencia

El feminismo de la diferencia nace como corriente – tras el declive del pensamiento posmodernista – que se cuestiona el estatuto ontológico de los sexos tradicional sobre la base de la división anatómica y fisiológica de los mismos⁸. La posmodernidad supuso una propuesta por el fin de las utopías o mitos (la razón y la confianza) que guiaron la construcción del mundo moderno (Piedra Guillén, 2004: 113-114):

Para las feministas posmodernas, el feminismo replicó los mismos errores de la ciencia masculina en tanto impulsaron el desarrollo de principios universales y esencialistas que representaban las voces únicamente de las mujeres blancas occidentales, burguesas, heterosexuales y cristianas. Fallaron al no reconocer la *diversidad* de las experiencias de las mujeres, y se buscó explicaciones causales de la opresión de las mujeres universales. Por ello, algunas feministas posmodernas abogan por abandonar la categoría “mujer”, ya que en el intento de definir la categoría se termina recreando conceptos misóginos y universalistas, en donde las diferencias de clase, raza, etnia, cultura, condición económica, no son consideradas. Señalan que una mujer no puede ser, es algo que no pertenece a la categoría ser (Kristeva, 1981). La categoría mujer es una ficción y los esfuerzos feministas deben estar dirigidos a su deconstrucción. Más este camino puede

⁸ Vide *infra* apartado 1.1.3.

implicar incluso el fin mismo del feminismo como epistemología y movimiento político.

Las diversas corrientes de análisis feministas posmodernistas (Amorós, 1998), a la hora de delimitar la situación de la mujer, apostaban por romper la perspectiva universalista, dado que no todas las categorías conceptuales aplicadas, hasta ese momento, eran válidas en todas las culturas. La asunción del universal “mujer” no podía convertirse en el vehículo de dominación de una parte de las mujeres relativamente privilegiadas sobre el resto o constituirse en un modo de conseguir alianzas en la defensa de intereses particulares, apelando a unos supuestos “intereses universales” (Piedra Guillén, 2004: 114). La pluralidad de discursos de esta teoría tuvo gran calado en el pensamiento de las mujeres del Tercer Mundo, especialmente en relación a las identidades fracturadas “mujer-blanca, mujer-occidental, mujer lesbiana, mujer centroamericana, mujer india, mujer de base, mujer tercermundista, [...]” (Harding: 1986).

El rechazo de lo universal y la defensa de la fragmentación del feminismo posmodernista plantean la cuestión, hasta ahora no resuelta, de si el feminismo puede hacer teoría, ser epistemología. La fragmentación puede llevar a escisiones irreconciliables acerca de las mujeres, en tanto que una posición extrema, ya sea de la fragmentación o de la universalización, puede impedir la construcción social de las mujeres como sujeto social.

Luce Irigaray, principal ideóloga del feminismo de la diferencia (Irigaray, 1974; 1977; 1984; 1998; 2007; 2009; 2010; Piedra Guillén 2004) - ha profundizado en la diferencia como respuesta a la visión universalista. Considera necesario un cambio cultural para lograr la justicia social. Analiza la condición de las mujeres asumiendo una posición crítica frente a posturas filosóficas, antropológicas y psicoanalistas, con el fin de construir una corriente teórica que explique la subordinación de las mujeres (Piedra Guillén, 2004: 117-128).

Entre las pensadoras feministas de la diferencia se distinguen dos corrientes de reflexión sobre el estatuto ontológico de los sexos: la francesa y la italiana, pudiéndose distinguir dos posicionamientos, el moderado, representado por Luce Irigaray y Cèlia Amorós (1998; 1991), y el radical, por Judith Butler (1990) (Malabou, 2009: 281).

El feminismo de la diferencia reclama y profundiza el lugar de lo Otro y, en concreto, la concepción de la mujer como lo Otro⁹. Este planteamiento posibilita rechazar la supeditación exigida por el feminismo de la igualdad, de la que Beauvoir es representante. Lo Otro se convierte en espacio reivindicativo de construcción y reconstrucción de una identidad propia. El carácter utópico de lo Otro es altamente variable y, con el feminismo de la diferencia, se inspirará en el margen y lo heterogéneo, conceptos desarrollados desde la escuela de Frankfurt y el postestructuralismo francés hasta la contracultura – *underground* - y antipsiquiatría americanas (Carro Fernández, 2002: 59-60):

La crítica derrideana (Derrida, 1989) a la instauración del logocentrismo y la preponderancia del falo como significante, propiciarán la lectura feminista de aquellos postulados revolucionarios del pensamiento y movimientos culturales de los años sesenta y setenta. Si añadimos la feminización del lugar de la diferencia, la reivindicación del espacio materno como genealogía siempre censurada y la imposición de género a todo aquello que precede al olvido ontológico para reivindicar un sujeto femenino marginal y oprimido, obtendremos las principales consecuencias teóricas de la tematización de lo Otro por el feminismo de la diferencia.

Todas las teorías acerca de la diferencia sexual concentran el valor en lo masculino, y el “disvalor” en lo femenino, justificando y manteniendo así la exclusión (Jorge López, 2014: 131):

[...] el sujeto es sujeto porque existe un objeto al que puede mirar y en el que, o a través del cual, puede mirarse, el hombre para poder erigirse en hombre-patriarca necesita de la existencia de la mujer. El mismo precisa del otro para poder seguir siendo el mismo. El otro sería para el mismo un espejo que proyectaría su misma imagen invertida y por tanto se la devolvería reforzada. Es imprescindible que la mujer se identifique con lo negativo para que el hombre pueda gozar del privilegio de ser lo positivo, lo real, lo verdadero, lo original. Mientras se continúe definiendo a la mujer como el revés de la norma, el hombre podrá seguir comparándose-mirándose y manteniéndose en su papel dominador.

⁹ Vide *infra* el apartado 1.1.3.

La especula(riza)ción¹⁰ femenina supone un refuerzo del sí mismo precisamente porque a través de ella se objetualiza lo femenino. El hombre logra ser sujeto definiendo a la mujer como objeto, esto es, como una idea fija, inamovible, garantizando así la estabilidad de sus cimientos. Su subjetividad está edificada sobre nuestra objetivación. Ahora bien, “¿y si el objeto se pusiera a hablar?” (Irigaray, 1978: 149).

Se trataría de sustituir el espejo plano por un espejo convexo, o espéculo y de movernos del sitio fijo en el que se nos ha colocado para hacer tambalear la posición privilegiada del hombre, ya que su poder se erige sobre nuestro estatismo. Por tanto, a todo esquema de pensamiento binario, entiende Irigaray que hay que oponer la diferencia múltiple y heterogénea (Jorge López, 20014: 131). El pensamiento occidental formula lo femenino como una falta y una sustracción respecto al hombre y lo masculino, por lo que otorga a la mujer la prerrogativa histórica de ser la que logre el pensamiento de la diferencia sexual, y así, la liberación de la humanidad de la lógica excluyente de lo mismo (Irigaray, 1974).

En la tarea de deconstrucción del pensamiento patriarcal, en la obra de Luce Irigaray se distinguen dos momentos: la crítica del imaginario filosófico patriarcal por haber obliterado la diferencia sexual y la propuesta de un nuevo orden simbólico que acoge la feminidad (Jorge López, 2014: 129). En sus primeras obras, Irigaray se centra en la teorización filosófica y en la crítica de la historia de la filosofía (Jorge López, 2014: 130), desmontando los cimientos del imaginario patriarcal, para acometer la construcción del nuevo imaginario. Su objetivo, en esta primera etapa, es mostrar cómo toda la filosofía se sustenta en el principio de la exclusión tradicional del pensamiento occidental, conformado por un imaginario que lleva en sí mismo la morfología del cuerpo masculino.

¹⁰Concepto inspirado en la obra del psicoanalista francés Jacques Lacan expuesto en su obra *Le stade du miroir*. Se trata de una identificación: es la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen como reflejo suyo. Cf. Jacques Lacan. *Écrits*, París: Éditions du Seuil, 1966, 94 y Elisabeth Roudinesco. *Lacan. Esbozo de una vida*, historia de un sistema de pensamiento. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

En esta tarea se sirve de los conceptos elaborados por Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas¹¹ y Jacques Lacan para sustituir la antropología metafísica por una antropología lingüística, es decir, hacer surgir la posibilidad de matar al sujeto metafísico patriarcal para dar paso al nacimiento de un sujeto ético y político (Jorge López, 2014: 130).

Con la aparición de *Speculum de l'autre femme* (1974), Irigaray intenta (de)mostrarnos que la diferencia sexual y lo femenino son las cuestiones más impensadas de la historia. Esta idea se refuerza en *Ética de la diferencia sexual* donde trata la cuestión de la “admiración” (Malabou, 2009: 284): “Para que advenga la constitución de una ética de la diferencia sexual, al menos hay que volver a esta pasión primera según Descartes: la *admiración*. Esta pasión no tiene ni contrario ni contradictorio, y siempre es por vez primera” (Irigaray, 1984: 19).

Según Cathérine Malabou, hay que entender esta admiración en su sentido etimológico latino que remite al verbo latino *mirari*, y entender el término como asombro, pasión de la sorpresa frente a lo extraordinario o no familiar, porque permite abrirse a la diferencia antes de otorgar valor o establecer jerarquías (Malabou, 2009: 284-285):

Una ética de la diferencia sexual no debería intentar determinar la parte que le corresponde al “hombre” y la que le corresponde a “la mujer” en las relaciones sociales, ni “definir” lo femenino, sino que debería intentar ver en lo femenino un espacio de entre-géneros, un espacio de asombro y de sorpresa que circunscribe los géneros como lugares sin contenido, vacíos y por tanto no objetualizados. Para Irigaray, lo femenino no designa *un* género, sino el libre juego de los géneros, su distancia, su admirable diferencia, una vez más, la brecha de la ética.

Mientras que Jacques Derrida (1989) considera que debe pensarse primero la diferencia, para poder pensar después en la diferencia sexual, Irigaray aborda directamente esta segunda (López Jorge, 2014, 131, n. 3). Todo lo que haya intentado

¹¹ Emmanuel Lévinas. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1930); *De l'existence a l'existant* (1947); *Le temps et l'autre* en “Le choix, le Monde, l'Existence”. *Cahiers du Colège phihsophique* (Arthaud, 1949); *En découvrant l'existence. Avec Husserl et Heidegger* (1949); *Totalité et Infini, Essai sur l'exteriorité*, La Haya: M. Nijhoff, 1961 (Trad. esp. *Totalidad e infinito*, Salamanca: Sígueme, 1977); *Difficile Liberté, Essais sur le judaïsme*. París: Albín Michel, 1963.

situarse fuera de la lógica de lo Mismo – en relación al hombre – ha sido inexorablemente condenado al silencio o a la ininteligibilidad (*Spéculum*, 1978: 14). Defiende la idea de que la historia de la filosofía, como disciplina, se ha construido en función de un pensamiento lógico masculino que suprime toda diferencia entre hombres y mujeres. Por este motivo, aboga por que las pensadoras creen un lenguaje propio y subversivo con respecto al orden patriarcal (Puleo, 2000: 133). El objetivo de Irigaray será interrogar a ese otro lenguaje censurado y suprimido para desmontar la construcción de la identidad femenina. Asumir este punto nodal encaminará a Irigaray hacia la deconstrucción de la igualdad femenina en cuanto “borrosa copia fálica” (Irigaray 1978: 14), proyecto articulado en torno a las siguientes estrategias: la creación de una relación diferente con el logos, la gestación de un lenguaje propio y la recuperación de otro modo de sentir.

Para Irigaray, la historia no debe ser leída como un texto del que las mujeres han sido siempre relegadas a sus márgenes. Esta interpretación implica una estrategia fallida, pues buscar la integración de la mujer en el discurso de la racionalidad conduce a su mera objetualización. Su propuesta es mirar hacia el otro lado de la racionalidad occidental, atisbar la historia por el reverso (Carro Fernández, 2002: 80). Todos los pensadores que han abordado el tema de la feminidad han sido hombres que han vivido en y de la cultura patriarcal, por lo que sus estudios no han hecho más que mantenerla (Jorge López, 2014: 131): “El lenguaje, el *logos*, y la economía de la representación imperante han nacido en el patriarcado, y por tanto sólo pueden dar cuenta de la mujer integrándola en su esquema, esto es, como revés o negativo del sujeto masculino verdadero”.

En *Ese sexo que no es uno* (2009) (Cardenal Orta, 2012: 353-360), Irigaray vuelve a tratar la idea la tradicional preponderancia del falo tanto en la sexualidad masculina como en la femenina, relegando a la mujer al silencio e implicando la ausencia de la palabra a través de la negación del sexo e identidad femeninos (Carro Fernández, 2002: 83). En ese sentido, para conocer y dar a conocer la sexualidad, el erotismo y el deseo femenino no sirve el lenguaje masculino y falocéntrico, sino que es necesario crear un lenguaje propio: *parler-femme* (“hablar-mujer”). Este “hablar-mujer” es la solución a la ausencia de la identidad sexual debida a la ausencia de discurso. Partiendo de investigaciones lingüísticas, intenta analizar el sexismo que se revela en la gramática, el

léxico y las connotaciones de género. De sus investigaciones sobre el género en las palabras deriva que, desde la instauración del patriarcado, los hombres, consciente o inconscientemente, han simbolizado todo aquello que tiene valor con su género gramatical (Irigaray, 1998: 29).

El proyecto *parler-femme* representa terminar con la práctica habitual del lenguaje que hasta ahora ha impedido una identificación femenina. No se trata de construir un lenguaje completamente nuevo, sino de revalorizar el discurso lingüístico femenino para mitigar el impacto de la autoridad logofalocéntrica (Carro Fernández, 2002: 84-87).

A esta línea de pensamiento se une Hélène Cixous (1975) (Jorge López, 2014: 131), quien desde la tesis de la diferencia esencial e inspirándose en las teorías de Roland Barthes (1973) y de Lacan, (1983, 1966) aboga por el cultivo de una escritura distinta que ayuden a profundizar en la diferencia. Esta nueva escritura de las mujeres ha de ser a través de sus cuerpos¹², desarrollando una literatura subversiva frente a la tradición falocéntrica (Puleo, 2000: 134). En palabras de Hélène Cixous, todas las teorías que han intentado definir la feminidad han hecho uso del “pensamiento binario machista” (Jorge López, 20014: 131):

y la han asociado con la pasividad (frente a la actividad masculina), con la luna (frente al sol masculino), con la naturaleza (frente a la cultura masculina), con la noche (frente al día masculino), con el corazón (frente a la cabeza masculina), con lo sensible (frente a lo inteligible masculino), con el pathos (frente al logos masculino), etc. Cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado femenino siempre se considera el negativo y el más débil.

Esta noción de escribir a través/con el cuerpo remite al problema de la vulva y su esquema (Malabou, 2009: 286), desde la perspectiva de Jacques Derrida recogida en su

¹² El pensamiento de Hélène Cixous ha inspirado gran parte de la creación literaria del Magreb y dando nacimiento al movimiento denominado del “extremo contemporáneo” (*extrême contemporain*). Concepto creado por el novelista francés Michel Chaillou (1930-2013) que designa a una plataforma de escrituras nuevas, diferentes y exigentes que no pueden ser contenidas en el modelo antiguo de la vanguardia. cf. “L’extrême contemporain, journal d’une idée”. *Poésie* 41 (1987), número special. Paris: Édition Belin. Surge en los años 70, en Estados Unidos, y en Francia, en los 80, como campo pluridisciplinar literario y cultural que valora la diferencia contra toda exigencia de la igualdad, denunciándola como el triunfo del *même*, del Uno que niega la alteridad (Oktapoda, 2013 : 26).

Le toucher, Jean-Luc Nancy (2000), inscrita en la idea del vínculo indisoluble entre lo femenino en el cuerpo de la mujer. Para explicar la aparente contradicción existente en la elección de lo femenino en el cuerpo de la mujer, Derrida toma el posicionamiento de Luce Irigaray en relación la independencia de lo femenino, basada en la determinación metafísica de la autoafección que, en la tradición filosófica, determina la relación del sujeto consigo mismo (Malabou, 2009: 286). Es decir, Derrida remite al pensamiento de Irigaray que piensa la mujer a partir de una especie de tacto de sí sin sí, sin control ni conciencia, un espacio de repliegue y de separación sin ego: los labios (Malabou, 2000: 286).

Derrida nos explica que, pese a la aparente contradicción de dar prioridad a la anatomía genital con respecto al concepto de lo femenino, del “autoerotismo femenino”, ese tocarse “de *al menos dos* (labios) que mantiene a la mujer en contacto consigo misma, sin discriminación posible entre aquello que se toca (2000: 108), los labios de la vulva tienen el valor de un esquema, que sitúa la carne entre lo sensible y el concepto, sin ser ninguno de los dos” (Irigaray, 1984: 24):

El sexo femenino. Umbral de acceso a lo *mucoso*. Más allá de las oposiciones clásicas del amor y el odio, del fluido absoluto y el hielo – umbral siempre *entreabierto*. Umbral de los *labios*, ajenos a las oposiciones dicotómicas. Recogidos el uno junto al otro, pero sin posible sutura. Al menos real. Y sin absorción del mundo en ellos o a través de ellos, a menos que se los reduzca abusivamente a un aparato de consumo. Acogen, modelan la acogida pero no asimilan ni reducen ni engullen. ¿Como una puerta de la voluptuosidad? Inútil, salvo como aquello que designa un *lugar*: el lugar mismo de la inutilidad, al menos habitualmente. En rigor, no sirven ni para la concepción ni para el goce. ¿Misterio de la identidad femenina? De su recogerse en sí misma. ¿De esta extrañísima palabra del silencio?... Umbral y acogida del intercambio. ¿Secreto de la sabiduría para siempre guardado? ¿En verdad de la creencia y de la fe?

Derrida, en su ensayo *Le toucher*, Jean-Luc Nancy - dedicado al tema y al léxico relacionado con la idea de “tocar” en torno a la cual organiza un pensamiento del cuerpo, la alteridad, del sentido y del acontecimiento- trata la diferencia etimológica latina entre la boca como *os*, *oris* y la boca como *bucca*. *Os* designa, además de boca el rostro, es la boca que habla. La segunda, más antigua que la primera, es la que come, lame o mama: “La boca se une al seno mediante una `identificación más antigua que cualquier identificación con una figura’, la `boca entreabierta, despegándose del seno,

de una sonrisa primera, de una mímica primera cuyo futuro es el pensamiento” (Derrida, 2000: 34). Esta nueva noción de los labios vinculados con la oralidad rompe los esquemas patriarcales, al relacionarlos con nuevos sentidos y ampliando, con esta pluralización de los labios, los límites, más allá de los del cuerpo de la mujer. Por tanto, la bucalidad de Nancy como lo vulvar de Irigaray nos llevan a la carne y al ser, de la apertura de una mucosa y de la apertura ontológica (Derrida 2000: 34). La particularidad del sexo anatómico femenino se afirma y se borra a la vez en el “entre otros” de la boca (Malabou, 2009: 288).

El pensamiento de Irigaray influyó en la formación del *pensiero de la differenza sessuale* de la Librería de Mujeres de Milán, marcado por la “definición autoconstituyente”, realizada por las propias mujeres de lo femenino (Puleo, 2000: 134). Con este fin, desestiman detenerse en analizar las relaciones de poder entre los sexos, sino que parten del principio de no hablar de los varones sino de “*noi donne*” (Puleo, 2000: 134):

Hemos entendido que nuestra existencia social libre no depende de que los hombres sean o dejen de ser, hagan o no hagan, sino de algo que se halla en poder de nosotras mismas. De ahí procede la importancia nueva de la relación con el otro sexo, y de la cual depende la relación que tendré conmigo misma y con el mundo. De la cual depende, en pocas palabras, que yo sea o no sea libre.

La praxis de algunas vertientes del feminismo de la diferencia tiende a desdeñar la tarea reivindicativa de la igualdad de oportunidades. Desde su perspectiva, las mujeres no tendrían nada que ganar desde un acceso más equitativo al poder y a los recursos, porque consideran una trampa ideológica (Librería de Mujeres de Milán, 1991) que haría perder a las mujeres su identidad (Puleo, 2000: 134).

Según Cèlia Amorós (1985) esta ética es semejante a la ética estoica que defiende la posibilidad de ser libre en las cadenas y en la cosmópolis ideal en la que el opresor está ausente, por un lado, y con la ética epicúrea y cínica en la reivindicación de placeres accesibles y en la renuncia de la transformación del mundo (Puleo, 2000: 135).

Los posicionamientos de Luce Irigaray y Luisa Muraro (Posada Kubissa, 2006: 181-201), principales filósofas de la diferencia sexual, son igualmente criticados como

defendidos. En la línea crítica, se encuentra Luisa Posada Kubissa (1998), quien entiende que estas pensadoras hacen suya la herencia esencialista patriarcal de que lo femenino es, ontológicamente, a-lógico y pre-discursivo, pudiendo dificultar las políticas emancipadoras de la mujer, puesto que esta conceptualización del género se demuestra eficaz para legitimar la exclusión y la subordinación de las mujeres.

Por su parte, Cristina Caruncho y Purificación Mayobre (1997) afirman que se trata de un nuevo orden simbólico fundamental para el feminismo de la diferencia puesto que consideran que las mujeres no accederán a la libertad hasta que no exista una representación simbólica que refleje la realidad sexuada en femenino que libere a las mujeres de la obligación de justificarse por su diferencia sexual (Caruncho y Mayobre, 1997: 128).

Raquel Osborne (1993), en su obra *La construcción sexual de la realidad*, examina las implicaciones de la ontologización de los sexos en la praxis política feminista de los ochenta y hace una crítica a la polarización de los dos sexos por parte de pensadoras como Mary Daly (1968) y Andrea Dworkin (1987, 1981), defensoras de la irreductible diferencia natural entre hombres y mujeres, que “llevarían a los primeros a conductas agresivas y a las segundas a prácticas vinculadas a la ética del cuidado” que se tradujo en la demonización del hombre, en la censura de la pornografía y en la abolición de la prostitución (Puleo, 2000: 136).

1.1.3. Situación y condición de la mujer en la historia desde la antigüedad greco-latina hasta la actualidad

Para poder abordar un estudio metodológico sobre una de las cuestiones principales de la presente Tesis como es la situación de la artista dentro del mundo del cómic, en general, y del *underground* erótico-pornográfico estadounidense de los años 70, en particular, tomamos como punto de referencia la perspectiva de los Estudios de Género, considerando la cuestión compleja subyacente de la situación de la mujer a lo largo de la historia, que fue analizada por Simone de Beauvoir en su ensayo filosófico *El segundo sexo* (1999), obra inspiradora del pensamiento feminista posterior.

Simone de Beauvoir da un sentido propio a este concepto fundamental de la filosofía existencialista sartreana, expuesto en *El ser y la nada* (1979) estrechamente vinculado con la libertad y el alcance de ésta. A diferencia del planteamiento de Sartre que concibe la libertad y la situación caras de una misma moneda, Beauvoir observa la existencia de una separación entre la libertad y la situación. Si bien comparte la idea de que la realidad humana es libertad y que la libertad es la autonomía del sujeto, siendo aquella absoluta, entiende que las posibilidades que se le ofrecen a la conciencia del sujeto de realizar su propia libertad son finitas y pueden estar condicionadas por los demás. En Beauvoir, el sujeto no tiene libertad absoluta cuando las acciones que emprende están cercenadas por la situación. El sujeto situado acepta que la subjetividad es en parte social y discursivamente construido. El sujeto de Beauvoir es menos autónomo que en Sartre, porque es interdependiente, moralmente, de los otros sujetos.

La mujer para Beauvoir es un ser de pleno derecho como el hombre, pero considerada por la cultura y la sociedad como “la Otra” (Beauvoir, 1999I: 47-64; Cid López, 2009: 73-75), como un ser diferente al varón y, por consiguiente, otro que él. El uso de la categoría de la Otra, tomado de Hegel¹³ y Sartre, es, en el sentido fenomenológico¹⁴ hegeliano, utilizado por Beauvoir para señalar la relación parcial y unilateral entre las conciencias del hombre y de la mujer, así como la ausencia de reciprocidad entre ellas.

La categoría de la Alteridad es fundamental del pensamiento humano, para definirse Uno frente al Otro. Las categorías Uno y Otro no son recíprocas, puesto que lo Otro no define a lo Uno y al no operarse esta inversión de Otro en Uno, revela la existencia de un sometimiento a este punto de vista ajeno. Esta reflexión hace cuestionarse a Simone de Beauvoir el origen del sometimiento de la mujer y para llegar a posibles respuestas

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenología del espíritu*. México: fondo de cultura y Economía, 1985.

¹⁴ La fenomenología es un método filosófico creado por E. Husserl (1859-1938) que, frente al relativismo histórico y el subjetivismo psicológico, pretendió constituirse una ciencia religiosa estricta y teoría del conocimiento al servicio de otras ciencias. Quiere dar así el sentido preciso y esencial (logos) de las cosas, en cuanto que éstas se muestran (fenómenos). Es un intento de superar el positivismo reduccionista que pretende reducir la realidad en las ciencias empíricas como el escepticismo y el psicologismo. Concibe como lo más genuino de la humanidad la originalidad del sujeto, desalienado del cientifismo en el que se halla inmersa y que desestima aquellas cuestiones que más propiamente conciernen a la racionalidad humana. Cf. E. Husserl. *Fenomenología*. Barcelona: Ediciones 62, 1999; *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2006.

revisa el papel de las mujeres en la historia, desde los orígenes de la humanidad hasta su contemporaneidad y descubre que, al menos desde donde se puede documentar, la mujer nunca ha compartido el mundo en pie de igualdad con el hombre, ha sido dependiente del hombre y no como resultado de un acontecimiento histórico concreto (Beauvoir, 1999I: 53-54), sino de un acto de “mala fe”¹⁵ (Beauvoir, 1999I: 58) en la que se le da un valor sustancial y perpetuo a las cualidades diferentes de la mujer con respecto al hombre.

Igualmente, descubre que el hombre tiene muchas maneras sutiles de aprovecharse de la Alteridad de la mujer, pese a que los hechos innegables no tienen sentido en sí mismos. Considerar a la mujer como alteridad en función de un cuerpo que, significativamente, indica inferioridad con respecto al hombre por una circunstancia fisiológica es un acto de valoración abstracto fuera de todo contexto ontológico, económico, social y psicológico, que persigue someter a la mujer y limitar sus capacidades individuales.

En su ensayo, Beauvoir quiere dar respuesta al interrogante de la inexistencia de reciprocidad entre hombre y mujer, desde una perspectiva de la moral existencialista, a través de diez presupuestos básicos, de los cuales nos servimos del primero “Todo sujeto se afirma a través de los proyectos como una transcendencia” (Beauvoir, 1999I: 13), para vehicular nuestra Tesis en torno a la idea de la invisibilidad de las artistas del cómic erótico-pronográfico objeto de nuestro estudio. Junto al concepto de situación encontramos el de la condición (1999II: 399-429) de la mujer, el cual define como “el carácter de la mujer”, creada a partir de los distintos “condicionamientos económicos, sociales, históricos” recrea “el eterno femenino” (1999II: 399), enfrentando el mundo femenino al masculino. Trata este concepto desde una perspectiva histórica (1999II), partiendo de la observación de que a lo largo de la historia, la mujer ha sido tratada como un objeto de estudio pasivo en virtud de su naturaleza biológica como hembra de la especie humana, con diferentes matices, según las disciplinas científicas o

¹⁵ “La mala fe es el corolario del deseo de la conciencia de ser un ser que no necesita justificación, que adquiere la identidad de las cosas y que cree que el proyecto elegido es suficiente para justificar la existencia. Esto supone una negación de la libertad y de la responsabilidad que la acompaña”. Cf. Jean Paul Sartre. *L'Être et le néant*. París: Gallimard, 1943, 85-111 (Trad. esp. de Juan Valmar, *El Ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1966, 91-119, *apud*. Ortega, 129 y n. 12.

pseudocientíficas que lo tratasen y conforme al período histórico del que se trate, como vemos a continuación.

Desde la Antigüedad greco-latina hasta finales del siglo XVII, la situación y condición de la mujer, estuvo muy vinculada a su naturaleza biológica, gracias al modelo de perfección metafísica de un sexo/una carne, en el que los límites entre hombre y mujer son de grado y no de clase, recogida en la literatura médica y filosófica, (Laqueur, 1994: 24, 54).

En la Antigüedad era natural, siguiendo el modelo de Galeno (1968), que los anatomistas más influyentes de la tradición occidental imaginasen a las mujeres como inversas a los hombres y de ahí su menor perfección:

Lo mismo que la clase humana es la más perfecta entre todos los animales, dentro de la especie humana el hombre es más perfecto que la mujer, y la razón de esta perfección es su exceso de calor, porque el calor es el instrumento primario de la Naturaleza¹⁶.

Aristóteles, en la línea de Galeno, distingue los dos sexos, masculino y femenino, insistiendo en la idea de que las características propias de la virilidad son inmateriales y, poniendo en duda las distinciones orgánicas entre los sexos, produciendo un discurso en virtud del cual una sola carne podía clasificarse, ordenarse y distinguirse según requirieran las circunstancias particulares. Las construcciones sociales del género, como que los varones son activos y las mujeres pasivas o que en la generación los varones aportan la forma y las mujeres la materia, eran para Aristóteles hechos indudables, verdades naturales (Laqueur, 1994: 61), que los distinguían por sus capacidades aplicables a fines distintos y, en algunos casos, opuestos. Un sexo es fuerte y el otro débil. En la carne, los sexos eran versiones más o menos perfectas del otro. Para Aristóteles¹⁷, el sexo existía con la finalidad de la generación, que consideraba como

¹⁶ Galeno, Claudio. *Del uso de las partes*. Madrid: Gredos, 2010; *Sobre las facultades naturales: las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Madrid: Gredos, 2003; *Procedimientos anatómicos*. Gredos: Madrid, 2002.

¹⁷ Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1987.

caso paradigmático del devenir, del cambio “en la primera categoría del ser”¹⁸. El varón representaba la causa eficiente y la mujer la causa material.

En el Renacimiento, la historia de la anatomía mostraba representaciones anatómicas masculinas y femeninas dependientes de la política cultural de la representación y de la ilusión, no de la experimentación y rigor científicos, tal y como reflejan las primeras obras publicadas por mujeres sobre las comadronas y reproducción que compartían las opiniones sobre fisiología de la generación de la corriente principal: Louise Bourgeois (1563-1636)¹⁹, Jane Sharp (1641-1671)²⁰ y Marguerite du Tertre conocida como Madame de la Marche (1638-1706) (Alic, 2005: 124), entre otras. Propugnaban la sabiduría común en relación a la biología de la mujer y, especialmente, la vinculada al placer, al orgasmo y la generación. Los relatos ocasionales en primera persona de mujeres que trataban de estas materias íntimas, como la autobiografía de Isabella de Moerloose (1660-1712) (Roodenburg, 1985: 517-540), atestiguan las creencias ampliamente compartidas de su tiempo (Laqueur, 1994: 130).

Por su parte, los médicos del Renacimiento, pese a ser manifiesto la existencia de dos sexos sociales con derechos y obligaciones diferentes, entendían que sólo podía haber un sexo. Ningún tipo de sexo – social o biológico – podía considerarse fundamental o primario, aunque las divisiones del género – las categorías del sexo social – se interpretaban como naturales. El sexo biológico era considerado más importante porque servía en general como base del género, dado que éste representaba el mismo valor en el dominio de la cultura y el significado (Laqueur, 1994: 235).

Hasta el siglo XVIII no se tiene la noción de sexo actual. Los órganos de la reproducción pasaron a ser lugares paradigmáticos que manifestaban la jerarquía

¹⁸ Sobre la generación y la teoría aristotélica de la casualidad, véase Anthony Preus. “Galen’s Criticism of Aristotle’s Conception Theory”. *Journal of History and Biology*, 10 (primavera 1997), 78; “Science and Philosophy in Aristotle’s *Generation of Animals*”, *Journal of History and Biology*, 3 (primavera 1970). GA (Laqueur, 1994: 63, n.10).

¹⁹ Matrona real de la reina María de Medici (1575-1642), segunda esposa de Enrique IV y autora de *Observaciones diversas sobre la esterilidad, el aborto, la fertilidad, el parto y enfermedades de la mujer y los recién nacidos*, 1609 (Hernández Garre, 2014: 29).

²⁰ Sharp, Jane. *The Midwives Book: Or the Whole Art of Midwifry Discovered*. Oxford: University Press, 1999.

cósmica, por ser el fundamento de la diferencia inconmensurable²¹ (Ginnobili, 2014): “las mujeres deben su forma de ser a los órganos de la generación, y en especial al útero”²². Se encuentra un rechazo a los viejos isomorfismos y a la idea de que las diferencias graduales entre órganos, fluidos y procesos fisiológicos reflejaban un orden transcendental de perfección. Aristóteles y Galeno estaban simplemente equivocados cuando afirmaban que los órganos femeninos son una forma menos de los del hombre. Una mujer es una mujer, proclamaba el “antropólogo moral” Louis-Jacques Moreau de La Sarthe (1771-1826) en uno de los muchos esfuerzos por derivar la cultura del cuerpo, en todas partes y en todas las cosas, morales y físicas, no sólo en una serie de órganos²³.

Las estructuras consideradas comunes a hombre y mujer fueron diferenciadas, desde las perspectivas anatómica y fisiológica. El cuerpo natural pasó a ser la regla de oro del discurso social, los cuerpos de las mujeres – el otro- se convirtieron en el nudo de la redefinición de las relaciones sociales y para un nuevo fundamento para el género, desde los puntos de vista epistemológico político. Es el primer paso para dejar de definir a la mujer como un hombre menor. El contexto para la formulación de dos sexos inconmensurables no residía ni en la teoría del lenguaje ni en los avances del conocimiento científico, sino en el contexto político, especialmente en el período postrevolucionario del XIX, con las luchas por el poder entre hombres y mujeres, feministas y antifeministas (Laqueur, 1994: 263).

La biología, desde finales del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, ofreció datos ideológicos de política de género concernientes a los propios avances científicos clínicos y de laboratorio sobre la naturaleza de la ovulación y la producción de esperma, sobre la concepción, la menstruación y el control hormonal de la reproducción en general (Laqueur, 1994: 264). Estos avances anatómicos no desplazaron el modelo unisexo siendo, por el contrario, perpetuados por el lenguaje científico de la naturaleza de la diferencia sexual, constituyendo el lenguaje de género.

²¹ La inconmensurabilidad es la relación entre dos características o dos fenómenos que no se pueden comparar. Aplicado al género, hace referencia al principio del no Uno (De la Luz Flores-Galindo, 2009: 198-211; Braidotti, 2005: 67).

²² Claude Martin Gardien. *Traité complet d'accouchements, et des maladies des filles, des femmes et des enfants*. 2ª ed. (París, 1816), 1.2-3 (Laqueur, 1994: 258, n.1).

²³ Jacques L. Moreau. *Histoire naturelle de la femme*. 2 vols., París, 1803, 1, cap. 2 (Laqueur, 1994: 258, n. 2).

La postura común de otras disciplinas científicas y de corrientes intelectuales de los siglos XVII y XVIII europeas fue la de considerar las categorías “hombre” y “mujer” como opuestas. Las teorías de Francis Bacon (Manzo, 1996), el mecanicismo de Descartes²⁴, la epistemología empirista de Locke y Hume²⁵ habían socavado radicalmente toda forma galénica de comprender el cuerpo en relación con el cosmos²⁶. Los teóricos de la política como Thomas Hobbes (1588-1679)²⁷ o John Locke (1632-1704)²⁸ sostenían la inexistencia de una base en la naturaleza, en la ley divina o en un orden cósmico transcendente que justificara la autoridad de una persona sobre otra, independientemente de su condición.

Para ambos, una persona es en esencia un ser sensible, una criatura sin sexo cuyo cuerpo carece de relevancia política. No obstante, compartían la creencia de que los hombres, en su condición de *pater familias*, y no las mujeres, eran quienes establecían el contrato social. Es decir, parten del convencimiento no empírico de que la razón de la subordinación no se halla inscrita en el orden universal o en la superioridad del espíritu sobre la materia o en la supuesta dominación histórica que Dios concedió a Adán, como tampoco parece que la atribuyan a la “pura naturaleza”, sino que más bien la entienden como surgida en tiempos históricos como consecuencia de una serie de conflictos que dejaron a las mujeres en posición inferior.

La tendencia de la teoría inicial del contrato es hacer que la subordinación de las mujeres a los hombres sea resultado del funcionamiento de los propios hechos de la

²⁴Modo de relación masculino que disocia y devalúa el mundo de las mujeres. Se basa en la separación, la distancia y la autonomía del polo superior en relación con el polo inferior de la jerarquía y división del dualismo. Se aplica a favor de lógicas de dominación y contra objetos y sujetos muy diversos, funcionando a modo de arquetipos profundos de la cultura dotados de fuertes sistemas de creencias, valores y actitudes que ayudan a justificar y reproducir. El dualismo cartesiano entre la humanidad y la cultura divide las categorías del pensamiento y de la vida dando prioridad el pensamiento y razón humana sobre la vida y el mundo físico (Velázquez Zaragoza, 1998: 83-94).

²⁵ Filosofía que entiende que la única fuente del conocimiento humano es la naturaleza y que defiende la universalidad del sujeto de conocimiento. David Hume. *A Treatise of Human Nature* [1967]. Oxford: Oxford University Press, 1740.

²⁶ Sobre el ocaso del galenismo como modelo para organizar los conocimientos sobre el cuerpo, cf. Oswei Temkin. *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1973, cap. 4 (Laqueur, 1994: 266, n. 12).

²⁷ Thomas Hobbes. *De cive: elementos filosóficos sobre el ciudadano*. Madrid: Alianza, 2000.

²⁸ John Locke. *Compendio del Ensayo sobre el Entendimiento Humano*. Madrid: Tecnos, 2009; *Two Treatises on Government*. Ed. Peter Laslett, Cambridge University Press, 1960, 1, párrafo 47, 209-210 (Laqueur, 1994: 270, 271, n. 22).

diferencia sexual, de sus implicaciones utilitarias. Lo que importa es la fuerza superior de los hombres o, lo que es más importante, la frecuente incapacidad de las mujeres, debida a sus funciones reproductoras²⁹.

La socialización del sexo encontró su caldo de cultivo en la Revolución francesa, cuyas reivindicaciones universalistas de libertad, igualdad y fraternidad del hombre no excluían intrínsecamente a la otra mitad de la humanidad: la mujer. Había que investigar la naturaleza, si los hombres querían justificar su dominio de la esfera pública, cuya distinción de la privada iría en aumento hasta traducirse en términos de diferencia sexual (Laqueur, 1994: 330). El argumento enciclopedista de que el matrimonio es una asociación voluntaria entre partes iguales – una relación en la que ningún miembro de la pareja tiene derecho intrínseco al poder –, se encuentra de inmediato con el contra-argumento de que alguien debe tener a su cargo la familia y que ese alguien es el hombre, por su “mayor fuerza de mente y cuerpo” (Laqueur, 1994: 331).

La creación de una esfera pública burguesa agudizó la cuestión de qué sexo debería ocuparla legítimamente. En esta polémica, la biología entró, nuevamente, a formar parte del discurso, como instrumento de argumentación favorable a los opositores del aumento del poder civil y privado de las mujeres, aportando pruebas de la inadecuación física y mental de las mujeres para tales progresos: “sus cuerpos las hacían ineptas para los espacios quiméricos que la revolución había abierto sin reparar en las consecuencias” (Laqueur, 1994: 331). Por su parte, las feministas revolucionarias también hablaban el lenguaje de los dos sexos y de las características sexuales básicas. Olympe de Gouges (1748-1793) en su famosa declaración de los derechos de las mujeres, dice que “las distinciones sociales deben fundarse tan sólo en la utilidad general”, pero ya en el párrafo previo anunciaba que habla en nombre del “sexo superior en belleza y en valentía, demostrada en el sufrimiento maternal”³⁰.

²⁹ Lorene M. G. Clark. “Women and Locke: Who Owns the Apples in the Garden of Eden?” en Clark y Linda Lange, eds. *The Sexism of Social and Political Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1979, 16-40 (Laqueur, 1994: 271, n. 22).

³⁰ Olympe de Gouges. *Déclaration des Droits du Femme et de la Citoyenne*, 1789, publicados en *Les Droits de la Femme, adressée à la reine*. s.n., 5-17; “Declaration of the Rights of Woman and Citizen” (1791), en Susan Groag Bell y Karen Offen, eds. *Woman: The Family and Freedom*. Stanford: Stanford University Press, 1983, 105 (Laqueur, 1994: 332).

Muchos médicos escribieron también con distintos fines políticos y culturales, y en consecuencia produjeron diversas explicaciones de la diferencia sexual. Pero su prestigio profesional y su derecho a abordar tales materias descansaban en la convicción de que esas diferencias residían fundamentalmente en el cuerpo. Así, Auguste Debay (1804-1865) (Núñez, 2007: 5-32), autor del manual del matrimonio más difundido del siglo XIX francés, parece ansioso por tratar una amplia selección de problemas de la fisiología humana, en especial de la experiencia sexual masculina y femenina, con ánimo de poner en evidencia al clero, que tradicionalmente hablaba de estas materias. Su visión y sus simpatías son claramente masculinas; aconseja a las mujeres a fingir orgasmos si es necesario y no rehusar nunca a sus maridos (Laqueur, 1994: 333-334).

Antropólogos morales destacados de la Revolución francesa, como Jacques L. Moreau o Pierre Jean Georges Cabanis (1757-18078)³¹, escribieron sobre la familia y el género, haciendo propaganda de ideas sustentadas en las diferencias corporales que exigían diferencias sociales y legales. Por el temor surgido en la Comuna de París y por las posibilidades que la Tercera República abría, engendraron una antropología física extraordinariamente elaborada de la diferencia sexual, para justificar la resistencia al cambio (Barrows, 1981)³².

Paralelamente, en Gran Bretaña, el nacimiento del movimiento sufragista de mujeres hacia 1870 provocó reacciones similares a favor de la consideración de las mujeres como criaturas que, por diversas razones y en muchos aspectos, análogas a las que postergaban a las razas de color, eran incapaces de asumir responsabilidades cívicas³³.

³¹ Pierre Jean Georges Cabanis. *Rapports du physique et du moral de l'homme*. París: Crapart, Caille et Ravier, 1802.

³² Susana Barrows. *Distorting Mirrors*. New Haven: Yale University Press, 1981, cap. 1, (Laqueur, 1994: 334, n. 8).

³³ Susan Sleeth Mosedale. "Science Corrupted: Victorian Biologists Consider 'The Woman Question'". *Journal of the History of Biology*, 11 (primavera 1978), 1-55; Elizabeth Fee. "Nineteenth-Century Craniology: The Study of the Female Skull." *Bulletin of the History of Medicine*, 53 (otoño 1979), 915-933; Lorna Duffin. "Prisoners of Progress: Women and Evolution", en Sara Delamont y Lorna Duffin, eds., *The Nineteenth-Century Woman: Her Cultural and Physical World*. Nueva York: Barnes and Noble, 1978, 915-933. Para dos formulaciones inglesas contemporáneas sobre estos temas, cf. Grant Allen. "Plain Word son the Woman Question". *Fortnightly Review*, 46 (octubre 1889), 274 y W. L. Distant. "On the Mental Differences Between The Sexes". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4 (1875), 78-87.

En su forma más abstracta, la teoría del contrato social postulaba un cuerpo, que, si no asexuado, era al menos indiferenciado en deseos, intereses o capacidad de razonamiento. Para los teóricos del contrato social, la respuesta que hace “reconocibles esos seres naturales”, como dice Carole Pateman (1995: 31-58), consistió en “camuflar características sociales en la condición natural”. El resultado final es que las mujeres quedaron al margen de la nueva sociedad civil por razones basadas en la “naturaleza”.

El lenguaje neutro del liberalismo dejó a las mujeres sin voz y propició un discurso feminista de la diferencia en busca de esa voz³⁴. Si las mujeres eran simplemente versiones menores de los hombres, como mantenía el viejo modelo unisexo, entonces no necesitaban escribir, emprender acciones públicas o hacer cualquier otro tipo de reivindicaciones para sí mismas, en tanto que mujeres; los hombres podían representarlas mucho mejor de lo que ellas podían representarse (Laqueur, 1994: 335).

Si las mujeres no tienen intereses específicos o bases legítimas para su ser en la sociedad, los hombres podían hablar por ellas como habían hecho en el pasado. También aquí el feminismo, o al menos ciertas tendencias del mismo, se volvió hacia la biología de la inconmensurabilidad, para reemplazar al mismo tiempo la interpretación teleológicamente masculina de los cuerpos, sobre la base de que hacía imposible una postura feminista, y también la afirmación del discurso público de que todos los cuerpos son asexuados, en cuyo caso se hacía irrelevante. “No somos partidarias de la representación de las mujeres porque no hay diferencias entre mujeres y hombres, sino más bien por la diferencia que les separa”, manifestaba la intelectual feminista y activista política Millicent Fawcett (1847-1929). “Deseamos que las diferencias específicas de las mujeres como mujeres... ocupen un lugar en la legislación”, dice, y expresa la esperanza de que “al dar a las mujeres mayor libertad... las verdaderas cualidades femeninas crezcan con fuerza y poder”³⁵.

³⁴ Jean Bethke Elshtain. *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1981, cap. 3.

³⁵ Millicent Fawcett. “The Emancipation of Women”, *Fortnightly Review*, 50 (noviembre 1891 (Laqueur, 1994: 336, n. 12).

1.2. Sexo y género

Desde la aparición de *El segundo sexo*, la distinción entre ambos conceptos quedó clara a partir de los primeros estudios feministas y de género. El sexo quedaría definido como categoría que expresa las diferencias biológicas, mientras que el género incluye categorías socialmente construidas (Lagarde, 1999: 19-24; Puleo, 2000: 29-39; Ortega, 2005: 27-33). Gracias a esta distinción, el parámetro identitario de la feminidad tuvo gran relevancia en los feminismos modernos y se tomó el término género como parámetro que permitía diferenciar entre la identidad de las mujeres y su constitución biológica, la cual, como hemos visto, fue utilizada históricamente para asumir la inferioridad de la mujer como un hecho natural consumado (MacDowell, 2000: 29-30).

El sexo-género es concebido por algunas antropólogas (Ortner y Whithead, 1981) como un sistema que establece una serie de mecanismos sociales que convierten la sexualidad en un hecho lógico de la vida humana que, a través de una reflexión concreta y de una regulación social, el sexo se convierte en género (Ortega, 2005: 28).

Es sabido que el proceso de desarrollo de la entidad establece una estrecha relación con el hecho biológico sexual, desde nuestro nacimiento, entrando en juego factores biológicos, psicológicos y sociológicos, como hemos apuntado en el subapartado anterior.

El segundo sexo supuso el primer ensayo metodológico del pensamiento feminista tal y como se ha desarrollado en el siglo XX, sobre el establecimiento de las bases científicas necesarias para dilucidar la situación de las mujeres en el mundo (Ortega, 2005: 34). Es un método de investigación que permite dilucidar las causas de la opresión histórica de las mujeres, que entiende no es fruto de la propia naturaleza de la mujer, sino de ciertos condicionantes culturales, políticos y sociales, principalmente. Considera que la principal responsable de su situación de inferioridad es la propia mujer, por no haber hecho un ejercicio de toma de conciencia de su sometimiento y de las posibles alternativas al estilo de vida patriarcal. Otro factor que contribuye a esta situación es el mantenimiento de las estructuras tradicionales patriarcales que definen a la mujer en función de su sexo, incapacitándola para lograr un desarrollo satisfactorio.

El sexo y la diferencia sexual entre hombres y mujeres vienen determinados por el cuerpo. Tradicionalmente, el cuerpo de la mujer es considerado una limitación con respecto al cuerpo masculino, en virtud de sus diferencias biológicas, que conllevarán consecuencias relevantes en cuanto a la mujer como sujeto político-social. Estas diferencias fisiológicas la sitúan en un plano de inferioridad injustificado, dado que reviste una significación contextual, en virtud de los proyectos humanos y en relación con el mundo. Por lo tanto, el argumento biológico no justifica plenamente la dominación masculina.

La mujer, al igual que el hombre, posee una disposición de ser sujeto que se realiza y que toma significado en sus propios proyectos, sin embargo, frente al otro se convierte en objeto y se anula la relación de reciprocidad. La relación de opresión se rompe cuando el sujeto desea definirse a través del trabajo, de la acción o de una meta. Los proyectos que elegimos determinan el tipo de seres humanos que queremos llegar a ser y ayudan a que nuestra conciencia adquiera la identidad a través de la relación dialéctica con el mundo (Ortega, 2005: 127-8). Esto es, la supuesta superioridad de los hombres, para Beauvoir, radica en su experiencia a través de la acción futura. En este sentido, la noción de conciencia es importante, porque explica la conducta negativa de las mujeres y, en especial, aquéllas que son consideradas como propias o típicas de ellas. Es un concepto transcendente puesto que permite superar la realidad a través de la libre elección de los proyectos que se determinan por el reconocimiento de los otros semejantes o iguales. Este es el fundamento del problema de la mujer: ser reconocida como mero objeto sexual (Ortega, 2005: 131). En las sociedades actuales, el reconocimiento entre el hombre y la mujer parte del desequilibrio y la confrontación.

1.2.1. El sexo en la historia

El tema del sexo no ha sido tratado de igual forma, a lo largo de la historia. Durante la Edad Media, como ya hemos apuntado en el apartado dedicado a la definición del término “género” y utilizando las palabras de Michel Foucault al respecto, el discurso unitario sobre la carne y la práctica de la penitencia fue progresivamente descompuesto en una multiplicidad discursiva que tomó “forma en la demografía, la biología, la medicina, la psicología, la moral, la crítica política” (Foucault, 2006I: 34-35).

El siglo XVII, marca el origen del pudor en el tratamiento del sexo coincidiendo con el auge de las sociedades burguesas y la influencia del discurso del sexo de la pastoral cristiana europea. Pese a esta represión, en el siglo XVIII, los discursos sobre el sexo – explícitos e implícitos – proliferaron y, en concreto en el ámbito del poder institucional, por el nacimiento de una “incitación política, económica y técnica a hablar de sexo” y no sólo como una teoría general, sino como análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales” (Foucault, 2006I: 24).

Hasta finales del siglo XVIII, el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil regían las prácticas sexuales centradas, especialmente, en las relaciones matrimoniales heterosexuales, fijando los límites de lo lícito y lo ilícito (Foucault, 2006I: 38). Durante el siglo XIX, la sociedad burguesa impuso una moral restrictiva en cuanto a la sexualidad, marcada por los discursos médicos propiamente dichos centrados en inscribir el sexo en dos registros bien distintos, como el de Jeanne Garnier sobre “la biología de la reproducción según una normatividad científica general”, marcado por una voluntad de saber (Montes de Oca, 2006: 2-9), o sobre “una medicina del sexo que obedeció a reglas muy distintas de formación” (Foucault, 2006I: 57), como es el caso de Maurice Rollinat (1846-1903)³⁶ sin fundamento empírico y con fines ideológicos.

Los dos grandes procedimientos que produjeron la “verdad del sexo” (Foucault, 2006I: 59) se condensan en dos grupos de sociedades, como las orientales y asiáticas que se dotaron de una *ars erotica* y la occidental, que se proveyó de una *scientia sexualis* (Foucault, 2006I: 60) o ciencia de lo sexual, “inaugurando un discurso verídico y sutil de la carne” (Vásquez y Cardona, 2006: 21-38).

En la Antigua China circularon tratados didácticos sobre sexualidad durante más de dos mil años, centrados en las prácticas sexuales de alcoba, basadas en los principios del ying y el yang y de las denominadas Cinco Fases, concepción de la sexualidad basada en la longevidad (Lévy, 1992; Dalin, 2010; Van Gulik, 2000). En la India, en el siglo IV d. C. se compuso el *Kama sutra* (*Vātsyāyana kāma sūtra* o Los aforismos sobre la sexualidad de Vatsiaiana), código del amor indio, el tratado científico sobre el amor y

³⁶ Maurice Rollinat. *Les Névroses*. París: Charpentier Éditeur, 1883.

sus técnicas más célebre de la literatura sánscrita, compuesta por Mal la Naga Vatsiaiana (Sotelo Álvarez, 2005). Del Antiguo Egipto se tiene constancia documental de la composición de tratados sobre el sexo, a tenor de lo poco conservado³⁷. En época medieval, tanto en el Oriente como en el Occidente islámicos, la producción literaria árabo-islámica en jurisprudencia y los tratados no moralizantes sobre la sexualidad son más bien de carácter educativo en el arte de buscar el disfrute de los musulmanes. Ya en tiempos de los Omeyas de Oriente (VII-VIII d.C.), las clases cultas acomodadas, consumidoras de tratados eróticos de alto contenido sexual y practicantes de su libertad sexual, en cierta forma empujaban a los hombres de religión y jurisconsultos a elaborar *corpus* jurídicos³⁸ que regulasen estas conductas (Saleh Alkhalifa, 1998: 66 y sgtes). Estas obras abordaban cuestiones en torno a lo recomendable o más loable, en materia de sexualidad, para el hombre y la mujer, así como trucos para la satisfacción del deseo sexual y, sobre la homosexualidad y el lesbianismo (Torres, 2014: 82).

Sin embargo y, de forma paralela, algunos tratados eróticos fueron escritos teniendo más presente los preceptos religiosos y morales del islam y ofrecerán una noción de la sexualidad que hará que sean considerados tratados de jurisprudencia³⁹, circunstancia esta que permite comprender cómo, en un paso más allá, los códigos civiles se

³⁷ *Canon Real de Turín*, datado en la época del faraón Ramsés II (Parra, 2012: 50-54).

³⁸ Entre ellos destacamos *Nuzhat al-albāb fī mā lā yūyād fī kitāb* (El recreo de los corazones que no existe en ningún libro) del tunecino Šihāb al-Dīn Aḥmad al-Tīfāšī (ss. XII-XIII), tratado erótico sobre las actividades sexuales clandestinas practicadas por la sociedad de su época y sobre las que no se podían conversar abiertamente - adulterio, prostitución, homosexualidad, *dabb* (asalto de un hombre, aprovechando la oscuridad, a un joven o a un adulto para obligarle a mantener relaciones sexuales), coito anal con mujeres, lesbianismo, afeminamiento y afeminados -. Y, un segundo, calificado por la crítica literaria árabe como pornográfico, por el fin de excitar los apetitos sexuales que persigue, titulado *Ruḡū' al-šayj ilā šibāḥ fī-l-quwwa 'alā al-bāh* ("La vuelta del anciano a la mocedad en la potencia sexual") de Aḥmad Ibn Salmān, conocido como Ibn Kamāl Bāšā (Saleh Alkhalifa, 1998: 71; Torres, 2014: 82, n. 16).

³⁹ En esta línea son relevantes dos tratados: el primero, *Tuḥfat al-'arūs wa muṭ'a al-nufūs* ("El regalo de la novia y el solaz de las almas") del tunecino Muḥammad Ibn Aḥmad al-Tiḡānī (s. XIII), jurista musulmán y uno de los imanes más brillantes del mālikismo en el Norte de África. Es una enciclopedia sobre la mujer árabe, desde la época preislámica hasta la contemporánea al autor, donde trata cuestiones como el deseo sexual del hombre hacia la mujer, la represión de los instintos, el fomento del matrimonio y de las prácticas sexuales más convenientes. El segundo, *Al-Rawḍ al-'aṭir fī nuzhat al-jāṭir* ("El jardín perfumado") del jurista tunecino al-Nafzāwī (s. XIV), que lo redactó como complementación a otro titulado *Tanwīr al-waqqā' fī asrār al-ḡamā'* ("Aclaración sobre el coito y los secretos de la cópula"). "El jardín" se convertirá en el tratado erótico por excelencia de la cultura árabo-islámica y será considerado como una obra de jurisprudencia instructiva en materia de casamiento (*adab al-nikāḥ*), partiendo de un discurso religioso basado en *El Corán* y la *sunna* del Profeta (Saleh Alkhalifa, 1998: 70; Torres, 2014: 82-83, n. 17).

promulguen desde el prisma de la moral y de la religión (Ascha, 1989: 17). Hoy día se siguen componiendo este tipo de tratados y emitiendo fetuas - dictámenes jurídicos -, a través de los diversos medios de comunicación actuales⁴⁰, buscando perpetuar la catalogación de los delitos relacionados con las prácticas ilícitas establecidas por la *šarī'a*⁴¹, así como con los vinculados con la condición sexual, en los códigos penales vigentes, cuando éstos manifiestan lagunas legales notables en este ámbito (Torres, K. 2014: 82-83).

Desde la Edad Media, en las sociedades occidentales, la *scientia sexualis* basada en la confesión sacramental es la única práctica ejercida para decir la verdad del sexo, alejada de las formas de conocimiento basadas en la iniciación o el secreto magistral (Foucault, 2006I: 60). La confesión difundió sus efectos en todos los órdenes de la vida humana y se incorporó profundamente de forma que no se percibía como una constricción o coerción. En la actualidad, la confesión ha sido adaptada a los tiempos “después del protestantismo, la Contrarreforma, la pedagogía del siglo XVIII y la medicina del siglo XIX perdió su ubicación ritual y exclusiva” (Foucault, 2006I: 66), se difundió a otros dominios y se diversificó en formas de recorrerlos. Gracias a la medicina, la psiquiatría y la pedagogía comenzaron a revelar la heterogeneidad sexual (Aranda y Martín Peñasco, 2013)⁴².

En el siglo XX, en Europa, el tema del sexo está destinado “a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo” (Foucault, 2006I: 6). El tratamiento de la sexualidad en cualquier tipo de manifestación o creación humana está considerada como una

⁴⁰ Como es el caso del teólogo musulmán egipcio Yūsuf al-Qarḍāwī autor de la fatua “Homosexuals should be punished like fornicators but their harm is less when not done in public” (“Los homosexuales deben ser castigados como fornicadores, pero su daño es menor cuando no se hace en público”) http://www.memritv.org/clip_transcript/en/1170.htm (Clip No. 1170 posted on 5 June 2006 by MEMRI - Middle East Media Research Institute -) (Torres, 2014: 83, n. 18).

⁴¹ Ley canónica islámica basada en *El Corán*, palabra divina revelada al profeta Muḥammad, y la *sunna* o recopilación escrita de los dichos y hechos del profeta a través de los testimonios orales (*ḥadīṣ*) de los primeros musulmanes que le acompañaron en vida. Regula todos los aspectos de la vida privada y pública de la comunidad de musulmanes (*umma*). Se basa en la opinión unánime de la comunidad de musulmanes con respecto a las normas recogidas en *El Corán* y la *sunna* (Carmona, 1997: 25-32; Calder, 1995: 331-338, Torres, 2014: 75, n. 1).

⁴² Destacan, entre otros, los trabajos de Richard Freiherr Von Krafft-Ebing (1840-1902). *Psychopathia sexualis*. 1886 y Henri Havelock Ellis (1859-1939). *On life and Sex essays of love and virtue*. Charlottesville, Va.: University of Virginia, 1997. Cf. Cayetano Aranda Torres y Luíes E. Martín Peñasco de Merlo. *Sexualidad: perspectivas filosóficas*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2013.

transgresión deliberada: “Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura. De ahí esa solemnidad con la que hoy se habla del sexo” (Foucault, 2006I: 6).

Se tiene en cuenta los límites de lo lícito y lo ilícito y se hace de manera que el sexo es una cuestión ajena a la persona que debe ser valorada o juzgada. En este sentido, los poderes públicos administran el sexo para gestionar la demografía, la economía o la salud, entre otros aspectos (Foucault, 2006I: 26):

Los Estados no se pueblan según la progresión natural de la propagación, sino en razón de su industria, de sus producciones y de las distintas instituciones... Los hombres se multiplican como las producciones del suelo y en proporción con las ventajas y recursos que encuentran en sus trabajos⁴³.

El sexo está presente en todos los ámbitos de la vida y se ha hablado siempre de él, lo que ha cambiado es el cómo (Foucault, 2006I: 30-31):

Hablar del sexo de los niños, hacer hablar a educadores, médicos, administradores y padres (o hablarles), hacer hablar a los propios niños y ceñirlos en una trama de discursos que tan pronto se dirigen a ellos como hablan de ellos, tan pronto les imponen conocimientos canónicos como forman a partir de ellos un saber que no pueden asir: todo esto permite vincular una intensificación de los poderes con una multiplicación de los discursos.

En la sociedad estadounidense, la noción del sexo vivió una transformación a lo largo del siglo XX, siendo especialmente relevante su papel en la filosofía de vida institucional conocida como “el modo de vida americano” (*The american way of life*) conforme a lo que Betty Friedan denominó “la mística de la feminidad” (Friedan, 2009). Entre 1945 y 1960, las instituciones docentes públicas y privadas (*colleges*) estadounidenses promovieron la concepción sexista del sexo (Friedan, 2009: 206-207):

El nuevo sexismo que impregnaba la educación de las mujeres no se limitaba a ninguna materia ni departamento académico en particular. Estaba implícito en todas las ciencias sociales, pero más aún pasó a formar parte de la propia educación, no sólo porque el profesor de inglés o el orientador

⁴³ Claude-Jacques Herbert. *Essai sur la police générale des grains* (1753). París: P. Geuthner, 1910, 320-321.

académico o el presidente del *college* leyera a Freud o Mead, sino porque la educación era el objetivo principal de la nueva mística – la educación de las chicas estadounidenses, mixta con la de los chicos, o equivalente a la de éstos [...]El clima educativo general estaba maduro para la nueva tendencia sexista, con énfasis en la adaptación. El viejo propósito de la educación, el desarrollo de la inteligencia a través de un enérgico dominio de las principales disciplinas intelectuales, ya habían caído en desgracia entre los especialistas en educación infantil. En lugar de abrir nuevos horizontes y mundos más amplios que dieran mayores oportunidades a las mujeres, el educador sexista aparecía en los centros para enseñarles cómo adaptarse en el mundo del hogar y de las criaturas.

Según Betty Friedan esta mística, aprovechando el momento histórico y social de la ciudadanía estadounidense que salía de dos conflictos mundiales y una fuerte depresión económica, se encargó de generar y potenciar en la mujer la necesidad vital de desarrollar su dimensión sexual biológica – creando con ello una imagen obsoleta de la feminidad–, frente al desarrollo del pensamiento crítico, y en los hombres la necesidad del retorno al hogar de su infancia reconstruido en el ámbito conyugal (Friedan, 2009: 236 y 241):

Las mujeres volvieron al hogar del mismo modo que los hombres se sobreponían a la bomba, se olvidaban de los campos de concentración, aprobaban la corrupción y se sumían en un imponente conformismo; del mismo modo que los pensadores evitaban los complejos problemas más amplios del mundo de la posguerra. Era más fácil, más seguro, pensar en el amor y en el sexo que en el comunismo, en McCarthy o en la bomba descontrolada. Era más fácil buscar las raíces sexuales freudianas del comportamiento del ser humano, sus ideas y sus guerras, que mirar con ojo crítico su sociedad y actuar de manera constructiva para corregir lo que se había hecho mal. Había una especie de ver más lejos, los más enérgicos; bajábamos los ojos y, en lugar de mirar al horizonte, clavábamos la mirada en nuestros propios ombligos.

Una de las claves que Betty Friedan considera esencial, para comprender la promoción institucional de la mística de la feminidad, es el de la economía de mercado (Friedan, 2009: 262-263) y su incidencia en la mujer media estadounidense:

En todo el discurso de la feminidad y del rol femenino, nos olvidamos que el asunto que de verdad interesa en América es el negocio. Perpetuar la condición del ama de casa, el crecimiento de la mística de la feminidad, tiene sentido (e interés) si pensamos que las mujeres son las principales

clientas de los negocios en Estados Unidos. De alguna manera, en algún lugar, a alguien se le tiene que haber ocurrido que las mujeres comprarán más cosas si se las mantiene en ese estado de infrautilización, de anhelo inexpressable, de una energía de la que no puede deshacerse, si son amas de casa⁴⁴.

A finales de los años 50 y principios de los 60, los estudios sociológicos realizados daban cuenta de que a pesar de los numerosos aspectos positivos de la “nueva era centrada en el hogar”, seguían existiendo necesidades que se centraban en el hogar – y que el hogar no era capaz de satisfacer, y que terminaron convirtiéndose en objeto de manipulación: “Afortunadamente para los productores y anunciantes de Estados Unidos (y también para la familia y para el bienestar psicológico de nuestra ciudadanía), gran parte de ese vacío puede colmarse, y se está colmando, mediante la adquisición de bienes de consumo” (Friedan, 2009: 279). Paralelamente a ese consumismo, se evidenciaba una “desexualización” de la vida conyugal, a pesar del gran énfasis en el matrimonio, la familia y el sexo. El problema era la “ausencia de chispa sexual”. La solución: introducir en la publicidad la “libido”, ¿cómo? Recuperando la mujer que existe dentro del ama de casa (Friedan, 2009: 280-281).

Como consecuencia de esta nueva estrategia, estas mujeres, en su mayoría jóvenes que abandonaron su formación académica, que optaron por el matrimonio a edades muy tempranas y se mudaron a vivir en zonas residenciales, descubrieron, en su bienestar hogareño, que el papel de ama de casa no les satisfacía tal y como esperaban, generando insatisfacciones que ni la maternidad, ni “sus labores”, ni su propia sexualidad conyugal podían cubrir. La insatisfacción sexual con sus maridos las llevó a sentir lo que Friedan denomina la “avidez sexual” (Friedan, 2009: 315-341), consistente en una incompletud sexual motivada por una inexistente actividad sexual satisfactoria que les lleva a buscar fantasías nuevas fuera del ámbito conyugal:

El sexo es la única frontera abierta a las mujeres que siempre han vivido dentro de los confines de la mística de la feminidad. En los últimos quince años, la frontera sexual se ha visto obligada a ampliarse, tal vez más allá de los límites de lo posible, para rellenar el tiempo disponible, para llenar el vacío creado por la negación de unos objetivos y unos propósitos más

⁴⁴ El material de investigación en el que se basa este capítulo fue producido por el personal del *Institute for Motivational Research* [Instituto para la Investigación Motivacional], dirigido por el Dr. Ernest Dichter, archivado en el Instituto en Croton-on-Hudson, Nueva York. [Nota de Betty Friedan].

elevados para la mujer estadounidense. La creciente avidez sexual de las mujeres estadounidenses se ha documentado *ad nauseam* – a través de Kinsey [1948], de los sociólogos y novelistas de los barrios residenciales, los medios de comunicación, los anuncios, la televisión, las películas y las revistas femeninas que le hacen el juego a ese voraz apetito femenino por las fantasías sexuales.

En el sentido opuesto al interés de las mujeres estadounidenses por perseguir esa plenitud y fantasías sexuales, el desinterés sexual de los varones estadounidenses y su hostilidad hacia las mujeres iba en aumento. En las décadas de los años 50 y 60, en los *mass media* estadounidenses, las referencias al sexo se habían multiplicado ostensiblemente las llamadas “revistas masculinas” que, no sólo alcanzaban nuevos excesos en su preocupación por órganos sexuales femeninos específicos, sino que dio lugar a un aluvión de revistas abiertamente dirigidas a la homosexualidad, cuya visibilidad⁴⁵ iba incrementándose. El interés de los varones por los detalles del acto sexual palideció ante la avidez de las mujeres, creando en la mujer un conflicto con respecto a su propia condición de mujer (Friedan, 2009: 334).

1.2.2. La diferencia sexual

Desde la Antigüedad hasta la llegada de la Ilustración, la idea de que el hombre desea sexo y las mujeres relaciones sentimentales era generalizada (Laqueur, 1994: 21). Durante este largo período, era natural, siguiendo el modelo de Galeno⁴⁶, que los anatomistas más influyentes de la tradición occidental imaginasen a las mujeres como hombres, siendo aquéllas concebidas como inversas a estos, y por ello menos perfectas (Galeno, 1968: 2.630; Laqueur, 1994: 61): “Lo mismo que la clase humana es la más perfecta entre todos los animales, dentro de la especie humana el hombre es más perfecto que la mujer, y la razón de esta perfección es su exceso de calor, porque el calor es el instrumento primario de la Naturaleza”.

⁴⁵ Donald Webster Cory. *The Homosexual in America: A Subjectif Approach*. Nueva York: Castle Books, 2nd rev. ed. 1960, prefacio a la segunda edición, xxii y ss. Albert Ellis, 186-190. Seward Hiltner. “Stability and Change in American Sexual Patterns”. *Sexual Behavior in american Society*. Nueva York: Jerome Himelhoch y Silvy Fleis Fava, 1955, 321.

⁴⁶ Galeno. *On the Usefulness of the Parts of the Body*. Trad. Margaret Tallmadge May, 2 vols. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

Aristóteles, como filósofo, distinguía en el sexo masculino características inmateriales y, como naturalista, discutía las distinciones orgánicas entre los sexos, produciendo un discurso según el cual una sola carne podía clasificarse, ordenarse y distinguirse según requirieran las circunstancias particulares. Las construcciones sociales del género, no obstante, eran para Aristóteles verdades naturales, puesto que consideraba que se distinguían por sus capacidades aplicables a fines distintos y, en algunos casos, opuestos (Laqueur, 1994: 62).

Las traducciones latinas, árabes y en las lenguas vernáculas transmitieron esta noción del cuerpo de sexo único durante todo el medievo y el Renacimiento hasta la Ilustración. Durante el Renacimiento, la historia de la anatomía mostró cómo las representaciones anatómicas masculinas y femeninas dependían de la política cultural de la representación y de la ilusión, y no de pruebas empíricas resultantes de la investigación científica. En esta época, las mujeres que comenzaron a publicar sobre comadronas y reproducción compartían las opiniones sobre fisiología de la generación de la corriente principal masculina. Como ya hemos apuntado en el apartado “Sexo y género”, tanto Louise Bourgeois (Hernández, 2014) como Jane Sharp - *The Midwives Book* - y Madame de la Marche propugnaban la sabiduría común que vinculaba placer, orgasmo y generación. Los relatos ocasionales en primera persona de mujeres que trataron estas materias íntimas, como la notable autobiografía de Isabella de Moerloose (Roodenburg, 1985: 517-540), dan testimonio de que este tipo de literatura contiene creencias ampliamente compartidas.

Los médicos renacentistas concebían el sexo único, pese al reconocimiento de al menos dos sexos sociales con derechos y obligaciones radicalmente diferentes, que se correspondían con niveles más o menos elevados de la escala corporal del ser. Ningún tipo de sexo – social o biológico – podía considerarse fundamental o primario, aunque las divisiones del género – las categorías del sexo social – se interpretaban como naturales más allá de toda duda. El pene era símbolo de un estatus y no sólo signo de una esencia ontológica profundamente enraizada: el sexo verdadero, que ejercía como certificado que concede ciertos derechos y privilegios (Laqueur, 1994: 234-235).

En el siglo XVIII, esta concepción de la naturaleza sexual humana cambia (Foucault, 2006) y se enuncia el concepto de sexo tal y como lo conocemos hoy día⁴⁷. Se rechazan los viejos isomorfismos y a la idea de que las diferencias graduales entre órganos, fluidos y procesos fisiológicos reflejaban un orden transcendental de perfección. Se considera que tanto Aristóteles como Galeno estaban simplemente equivocados en su afirmación de que los órganos femeninos son una forma menor de los del hombre. Una mujer es una mujer, proclamaba el “antropólogo moral” Jacques L. Moreau⁴⁸ en uno de los muchos esfuerzos por derivar la cultura del cuerpo, en todas partes y en todas las cosas, morales y físicas, no sólo en una serie de órganos (Laqueur, 1994: 257).

Los órganos que habían compartido nombre como los ovarios y los testículos, pasaron a disfrutar del suyo propio, como el caso de la vagina. El propio cuerpo natural pasó a ser la regla de oro del discurso social, y el cuerpo de las mujeres – el otro- pasó a ser redefinido en función de la antigua íntima relación social básica: la de la mujer con el hombre, dando lugar al nacimiento de dos sexos como nuevo fundamento para el género.

La epistemología⁴⁹ (Palacios, 2009: 65-75) y la política, ambas relacionadas entre sí, fueron las dos disciplinas que se esforzaron por dar forma a los dos sexos modernos. Se comienza a hacer un gran esfuerzo por descubrir las características anatómicas y fisiológicas que distinguían a hombres y mujeres (Palacios, 2009: 67-68). El orgasmo pasó a ser el protagonista en el juego de las nuevas diferencias sexuales.

En el siglo XVIII la mujer ya dejaba de ser un hombre menor y se diferenciaban hombres de mujeres por sus características corporales. Así, la matriz que había sido un falo negativo, pasó a ser útero, cuya conformación natural daba explicación y justificación naturalista al estatus social de la mujer. El contexto para la formulación de

⁴⁷ Claude Martin Gardien. *Traité complet d'accouchements, et des maladies des filles, des femmes et des enfants*. 2ª ed. (París, 1816), 1.2-3.

⁴⁸ Jacques L. Moreau. *Histoire naturelle de la femme, suivi d'un traité d'hygiène*. París: Chez L. Duprat Letellier, 1803, vol. 1, cap. 2.

⁴⁹ Teoría del conocimiento que se ocupa de analizar las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento. Gaston Bachelard. *Epistemología*, Barcelona: Anagrama, 1973; *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972. La epistemología de género, en tanto representa una ruptura del pensamiento filosófico occidental, permite conocer otras perspectivas frente al conocimiento, así como formas alternativas para acceder a él y a sus relaciones e implicancias con otras áreas del saber.

dos sexos inconmensurables no residía ni en la teoría del lenguaje ni en los avances del conocimiento científico. El contexto era político. En la esfera pública notablemente ampliada del siglo XVIII, y en particular en el período postrevolucionario del XIX, hubo luchas inacabables por el poder y la posición entre hombres y, también, entre hombres y mujeres; entre feministas y, también, entre feministas y antifeministas (Laqueur, 1994: 262).

A finales del siglo XVII, las diversas corrientes intelectuales que hicieron posible la transformación del conocimiento humano denominada revolución científica – representada por Francis Bacon (Schiebinger, 2004: 204; Manzo, 1996), el mecanicismo cartesiano (Velázquez Zaragoza, 1998)⁵⁰ o la epistemología empirista – habían socavado radicalmente toda forma galénica de comprender el cuerpo en relación con el cosmos (Oswei, 1973). Significó esto, entre otras cosas, el abandono de isomorfismos anatómicos entre hombre y mujer, pero también darían origen a una epistemología de género.

Los teóricos de la política Thomas Hobbes y John Locke señalaban que, pese a no poderse achacar al orden universal o a la superioridad del espíritu o a un origen natural o histórico, la situación de inferioridad de la mujer era constatable en la realidad al quedar excluida del contrato social. Atribuían esta circunstancia a una consecuencia histórica de una sucesión de conflictos que dejaron a las mujeres en posición inferior, beneficiando al más fuerte de los dos⁵¹. Hobbes (2000), en cambio, sin verlo de manera clara, lo achaca a la función reproductora de la madre que la deja en una situación de vulnerabilidad, que permite al hombre conquistar a la mujer y a los hijos y en consecuencia crear derechos paternos por contrato y por poder (Laqueur, 1994: 270; Clark, 1979).

⁵⁰ Modo de relación masculino que disocia y devalúa el mundo de las mujeres. Se basa en la separación, la distancia y la autonomía del polo superior en relación con el polo inferior de la jerarquía y división del dualismo. Se aplica a favor de lógicas de dominación y contra objetos y sujetos muy diversos, funcionando a modo de arquetipos profundos de la cultura dotados de fuertes sistemas de creencias, valores y actitudes que ayudan a justificar y reproducir. El dualismo cartesiano entre la humanidad y la cultura divide las categorías del pensamiento y de la vida dando prioridad el pensamiento y razón humana sobre la vida y el mundo físico.

⁵¹ John Locke. *Two Treatises on Government*. Ed. Peter Laslett, Cambridge University Press, 1960, 1, párrafo 47, 209-210.

Las ideas ilustradas de igualdad y libertad no excluían a la mujer. El argumento enciclopedista de que el matrimonio es una asociación voluntaria entre partes iguales – una relación en la que ningún miembro de la pareja tiene derecho intrínseco al poder –, se encuentra de inmediato con el contra-argumento de que si alguien debe tener a su cargo la familia, ése es el hombre por su mayor fuerza de mente y cuerpo, siguiendo el pensamiento de Locke (2009). Con esta premisa, la biología asegura el orden matrimonial, aunque permite la formulación de otro contra-argumento: “no siempre el hombre tiene el cuerpo más fuerte”, de lo cual se sigue que las circunstancias excepcionales en que las mujeres controlan familias y reinos no van contra natura (Laqueur, 1994: 331).

A pesar de que se hubiesen limado las diferencias de clase, permanecían las diferencias entre sexos (Outram, 1989: 156). La Revolución francesa, con todo su ideario fundamentado en que todas las relaciones sociales y culturales de la humanidad quedarían regeneradas y que las mujeres lograrían libertades civiles y personales, que la familia, la moralidad y las relaciones personales se renovarían, dio lugar a un nuevo tipo de antifeminismo, un miedo nuevo a las mujeres y, también, a las fronteras políticas que engendraban barreras sexuales en pareja (Laqueur, 1994: 331).

La aparición de burguesía agudizó la cuestión de qué sexo debería ocupar la esfera pública legítimamente, siendo la biología la que propició el discurso válido para todas las áreas relacionadas con dicha esfera. Quienes se oponían al aumento del poder civil y privado de las mujeres justificaban su postura en la inadecuación física y mental de las mujeres para tales progresos. Frente a esta corriente, surgieron voces discordantes como la del Marqués de Condorcet⁵² quien entendía que excluir a las mujeres de los derechos cívicos por razones biológicas no era un argumento de peso: “¿Por qué seres expuestos a embarazos y otras dolencias pasajeras tendrían que ser incapaces de ejercer unos derechos que nadie ha pensado en detraer a personas que padecen de gota o se resfrían con facilidad” [...] “[las mujeres] son superiores a los hombres en virtudes de discreción y domésticas” (Laqueur, 1994: 331-332). Olympe de Gouges en su famosa declaración de los derechos de las mujeres, llegó a afirmar que “las distinciones sociales deben fundarse tan sólo en la utilidad general”, pero ya en el párrafo previo anunciaba

⁵² Marqués de Condorcet. “Sur l’admission des femmes au droit de cité” (1790), *Paroles d’hommes (1790-1793)*. París: POL, 1989.

que habla en nombre del “sexo superior en belleza y en valentía, demostrada en el sufrimiento maternal”⁵³. Como podemos comprobar, para ambos, el lugar de la mujer viene determinado por su cuerpo.

Hacia 1800, escritores de toda índole se mostraron decididos a basar lo que insistían en considerar diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, o lo que es lo mismo, entre hombre y mujer, en distinciones biológicas observables y a expresarlas con una retórica radicalmente diferente. En 1803, Jacques Louis Moreau⁵⁴, uno de los fundadores de la “antropología moral”, ya defendía la idea de que hombres y mujeres eran sexos diferentes y distintos en todos los aspectos físicos y morales. Rompía así con la tradición de sus más inmediatos seguidores como la aristotélica y galénica unisexual. Para el médico y el naturalista, la relación de la mujer con el hombre es “una serie de oposiciones y contrastes” (Laqueur, 1994: 22).

De este modo, el viejo modelo, en el que hombres y mujeres se ordenaban según su grado de perfección metafísica, su calor vital, a lo largo de un eje de carácter masculino, dio paso a finales del siglo XVIII a un modelo de dimorfismo radical, de divergencia biológica. Una anatomía y una fisiología de lo inconmensurable sustituyeron a una metafísica de la jerarquía en la representación de la mujer en relación con el hombre.

A finales del siglo XIX se concibe una nueva diferencia entre los sexos que no podía demostrarse en los cuerpos visibles sino en los elementos microscópicos que los constituían. La diferencia sexual en clase, no en grado, parecía sólidamente basada en la naturaleza. Patrick Geddes⁵⁵, eminente profesor de biología, así como urbanista y autor de temas sociales muy variados, recurrió a la fisiología celular para explicar el hecho de que las mujeres eran “más pasivas, conservadoras, perezosas y estables” que los hombres, mientras que éstos eran “más activos, enérgicos, entusiastas, apasionados y variables” (Laqueur, 1994: 24). Patrick Geddes defendía la idea de que, por regla general, los machos de las especies estaban constituidos por células catabólicas, células

⁵³ Olimpia de Gouges. “Declaration of the Rights of Woman and Citizen” (1791), en Susan Groag Bell y Karen Offen, eds. *Woman: The Family and Freedom*. Stanford: Stanford University Press, 1983, 105.

⁵⁴ Jacques-Louis Moreau. *Histoire naturelle de la femme*. Vol. 1, París, 1830.

⁵⁵ Patrick Geddes y Arthur Thompson. *The evolution of sex*. Londres, 1889, 266. Ambos desarrollan la idea de que “los sexos difieren fundamentalmente en la relación vital (*life-ratio*) de cambios anabólicos y catabólicos”, *Sex*. Londres: William and Norgate, 1914, 77-80.

que consumen energía, mientras que las hembras lo estaban por células anabólicas, que almacenan y conservan la energía. No obstante, admitía la imposibilidad de elaborar la conexión total entre estas diferencias biológicas y las “diferencias psicológicas y sociales resultantes”. Igualmente, justificaba los respectivos roles culturales de hombres y mujeres. Las diferencias pueden ser exageradas o disminuidas, pero para suprimirlas “sería necesario de nuevo la evolución sobre nuevas bases. Los organismos microscópicos que pululan en el cieno primordial determinaron las diferencias irreductibles entre los sexos y el lugar de cada uno de ellos en la sociedad” (Laqueur, 1994: 25).

Esta idea sugiere un tercer aspecto más genérico del cambio, en el significado de la diferencia sexual. Desde el siglo XVIII, la creencia más común era considerar que había dos sexos opuestos estables, no sujetos a medida, y que las vidas política, económica y cultural de hombres y mujeres, sus roles de género, estaban de algún modo basados en estas circunstancias, entendiendo que el cuerpo estable, ahistórico y asexuado es el fundamento epistemológico de las afirmaciones normativas sobre el orden social (Laqueur, 1994: 26).

La diferencia y la semejanza entre los sexos, hasta el siglo XIX, no estaba sujeta al rigor de la investigación científica, sino a expensas del discurso dominante que interpretaba los cuerpos masculino y femenino de forma jerárquica, verticalmente, sin posibilidad de medida.

Los progresos del siglo XIX en anatomía del desarrollo subrayan los orígenes comunes de ambos sexos en un embrión morfológicamente andrógino y, por tanto, sin diferencias intrínsecas. Quizás el escaso interés por buscar pruebas de los dos sexos distintos en diferencias anatómicas y fisiológicas concretas entre hombres y mujeres, no se debió hasta que tales diferencias se hicieran políticamente importantes. Cuando se descubren esas diferencias, en la misma forma de su representación, estaban ya profundamente marcadas por el poder político del género (Laqueur, 1994: 31).

Las nuevas formas de interpretar el cuerpo fueron resultado de dos desarrollos más amplios: epistemología y política y no por el aumento de los conocimientos científicos. La política entendida en sentido amplio como competencia por el poder genera nuevas

formas de constituir el sujeto y las realidades sociales en que los humanos viven. Este planteamiento formal incide sobre la sexualidad y el orden social que la representa y la legitima.

Es abundante la literatura, especialmente médica, producida en el siglo XIX, en la que se justifica la diferencia sexual con fines políticos y culturales. El prestigio profesional y el derecho a abordar tales materias por parte de médicos, biólogos, filósofos e intelectuales, en general, descansaban en la convicción de que esas diferencias residían fundamentalmente en el cuerpo. Así, Auguste Debay (1802-1890)⁵⁶, autor del manual del matrimonio más difundido del siglo XIX francés, trata una amplia selección de problemas de la fisiología humana específicos de la experiencia sexual masculina y femenina, con el fin de poner en evidencia al clero, asiduo a tratar estos temas. Entre sus muchas recomendaciones destacan que las mujeres finjan el orgasmo, en caso de ser necesario, y que no rehúsen nunca a sus maridos (Laqueur, 1994: 332-333).

El lenguaje neutro del liberalismo dejó también a las mujeres sin voz propia y propició un discurso feminista de la diferencia en busca de esa voz (Bethke Elshtain, 1981). Si las mujeres eran simplemente versiones menores de los hombres, como mantenía el viejo modelo unisexo, entonces no necesitaban escribir, emprender acciones públicas o hacer cualquier otro tipo de reivindicaciones para sí mismas, en tanto que mujeres; los hombres podían representarlas mucho mejor de lo que ellas podían representarse (Laqueur, 1994: 335-336). Pero aparecen las mismas consecuencias inaceptables: si las mujeres no tienen intereses específicos o bases legítimas para su ser en la sociedad, los hombres podían hablar por ellas como habían hecho en el pasado. Éste es el “dilema de la diferencia” (Minow, 1984; 160).

Ciertos sectores del feminismo se volvieron hacia la biología de la inconmensurabilidad, para reemplazar la interpretación teleológicamente masculina de los cuerpos, sobre la base de que hacía imposible una postura feminista, y la afirmación del discurso público de que todos los cuerpos son asexuados, en cuyo caso se hacía irrelevante. “No somos partidarias de la representación de las mujeres porque no hay

⁵⁶ Debay, Auguste *Hygiène et physiologie du mariage. Histoire naturelle et médicale de l'homme et de la femme mariés dans ses plus curieux détails*. París: E. Dentu, 1857.

diferencias entre mujeres y hombres, sino más bien por la diferencia que les separa”, manifestaba la feminista del siglo XIX Millicent Fawcett. “Deseamos que las diferencias específicas de las mujeres como mujeres [...] ocupen un lugar en la legislación”, dice, y expresa la esperanza de que “al dar a las mujeres mayor libertad... las verdaderas cualidades femeninas crezcan con fuerza y poder”⁵⁷ (Laqueur, 1994: 336).

En la línea de la construcción teórica de la diferencia sexual relacionada con los orígenes de la sexualidad, la exposición antifeminista recogida por Jean-Jacques Rousseau en su *Émile* resulta ser la más elaborada (Schwartz, 1984: 3 y 1-40 *passim*). En esta obra comienza explicando la diferencia y la identidad sexuales en los siguientes términos: “En todo lo que no está vinculado con el sexo, la mujer es un hombre... En todo lo vinculado con el sexo, la mujer y el hombre están relacionados en todos los aspectos, pero son diferentes en todos ellos”. “El varón es varón sólo en algunos momentos. La mujer es mujer en el conjunto de su vida... Todo en ella recuerda constantemente su sexo” (Rousseau, 1971: 357-8). El capítulo se convierte en un inventario de las diferencias físicas y, en consecuencia, morales, entre sexos. A partir de las diferencias de la contribución de cada sexo a la unión entre ambos, se desprende que “uno debería ser activo y fuerte, y la otra, pasiva y débil”. Rousseau saca en conclusión que “una vez demostrado que hombre y mujer no están constituidos de la misma forma, ni deberían estarlo, ni en carácter ni en temperamento, se sigue de ellos que no deberían recibir la misma educación”(Rousseau, 1971: 362-3).

Dentro de este contexto del pensamiento de la Ilustración y de la política postrevolucionaria, la diferenciación moral y física entre hombres y mujeres fue también tema de debate en la crítica de las teorías políticas, de la mano de ideólogas de todo el espectro político ideológico radical y pioneras del pensamiento feminista, tanto de izquierdas, liberales, conservadoras o progresistas, como son Anna Doyle Wheeler (1785-1848)⁵⁸, Mary Wollstonecraft (1759-1797)⁵⁹, o Hannah More (1745-1833) y de

⁵⁷ Millicent Fawcett. “The Emancipation of Women”, *Fortnightly Review*, 50 (noviembre 1891).

⁵⁸ Anna Wheeler y William Thompson. *An Appeal of One-Self the human Race, Women, Against the Pretensions of the Other Half, Men, to Retain Them in Political and Thence in Civil and Domestic Slavery*. Londres, 1825, 60-61. Trad de Ana de Miguel. *La Demanda de la Mitad de la Raza Humana, las Mujeres*. Granada: Comares, 2001.

la progresista Sarah Stickney Ellis (1799-1872)⁶⁰ (Laqueur, 1994: 343-344). Dirigían sus objetivos a la acción política, superando los temas relacionados con la biología humana y su visión de género. Wheeler deja esto bastante claro adaptándose a las exigencias retóricas del momento. Su libro, escrito conjuntamente con William Thompson, es un ataque contra el argumento de James Stuart Mill (1806-1873)⁶¹ de que los intereses de mujeres y niños están subsumidos en los de los maridos y padres. Mantiene que las mujeres deben hablar por sí mismas y que tienen algo distinto que decir.

Wheeler y Thompson hacen un análisis – a su entender – del penoso estado del mundo masculino y de la necesidad de reivindicar una base política para las mujeres en el capítulo “La aptitud moral para legislar es más frecuente en mujeres que hombres” donde abogan por la mayor capacidad de la mujer hacia el dolor y el deseo de fomentar la felicidad de los otros. Todas estas cualidades son, para ellos, las más importantes en un legislador (Laqueur, 1994: 344). Los argumentos de Wheeler y Thompson contribuyen a la construcción de una mujer no muy diferente de la que propugnan ideólogos domésticos, mucho más conservadores. Bien sea por medio de la naturaleza intrínseca o a través de siglos de sufrimiento, las mujeres son reputadas, en y a través de sus cuerpos, como menos sujetas a la pasión y a la sinrazón y, en consecuencia, moralmente más capaces que los hombres⁶².

Para Mary Wollstonecraft, el sujeto racional carece de sexo. Al igual que Rousseau, creía que la civilización aumentaba el deseo y que “las personas sensatas y reflexivas son más propensas a tener pasiones violentas y constantes, y a ser atormentadas por ellas”. Para ella suscribir el concepto del sujeto carente de género era negar las cualidades claramente particulares de las experiencias de las mujeres. Su *Vindicación de*

⁵⁹ Mary Wollstonecraft. *The Vindications: The Rights of Men and The Rights of Woman*. Eds. D.L. Macdonald y Kathleen Scherf. Toronto: Broadview Literary Texts, 1997.

⁶⁰ Sarah Stickney Ellis. *The Daughters of England*. London. 1845.

⁶¹ Filósofo, economista, político inglés, teórico del Utilitarismo entendido como un marco teórico de moralidad en el que se busca maximizar las consecuencias buenas posibles para la sociedad. Escribió *Sobre la libertad*, un libro fundamental sobre la libertad y los límites del poder ejercido por la sociedad sobre el individuo; *La esclavitud de la mujer*, 1869, argumentación en contra de la desigualdad entre los sexos, a la que considera uno de los principales obstáculos del progreso de la humanidad. Cf. James Stuart Mill. *System of Logic, Ratiocinative and Inductive*, London, 1843, VI; *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid: Cátedra, 2001, [La sujeción de las mujeres, pp. 149-258] y *La esclavitud femenina*, Madrid: Artemisa Ediciones 2008.

⁶² Anna Wheeler y William Thompson. *An Appeal*, 145 y parte 2, cuestión 2.

*los derechos de la mujer*⁶³ adopta una postura defensiva hacia la sexualidad femenina y su control. Afirma que los hombres están más influidos que las mujeres por sus apetitos, porque las mujeres tienen la capacidad de llevar una existencia casi desencarnada (Laqueur, 1994: 345-6).

La solución provisional de Wollstonecraft era, como la de Theodor Gottlieb Von Hippel⁶⁴, que las mujeres ocuparan las elevadas tierras de la moral con una fuerte dosis religiosa⁶⁵. Comparte con las primeras feministas socialistas un compromiso por la impasibilidad, incluso un rechazo personal, cierto sentido de sus posibilidades políticas, una aguda conciencia de los peligros de la pasión o una creencia en las cualidades de un cuerpo femenino ajeno al deseo (Laqueur, 1994: 347).

Los argumentos de Wollstonecraft en torno a las diferencias entre sexos se asemejan a la postura de Sarah Ellis, pese a las profundas diferencias ideológicas que las separan. La ideología doméstica⁶⁶, en Inglaterra, aunó a personas de corrientes y credos religiosos muy dispares. Ellis, progresista y antiaristocrática, aspiraba a rescatar a las mujeres de un rol ornamental y darles una base de influencia real. En su obra, dentro de la ideología doméstica, hay una tensión entre la mujer como “criatura relativa”, versión de la antigua idea de que es un hombre menor que existe en relación a él, y la mujer como ser independiente, que potencialmente ejerce un poder notable en su propio dominio (Laqueur, 1994: 347-348).

⁶³ Mary Wollstonecraft. *Thoughts on the Education of Daughters*, Londres, 1789, 82. Trad. Carmen Martínez Gimeno. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra, 1994. Mary Poovey. *The Proper Lady and the Woman Writer*. Chicago: University of Chicago Press, 1984, 80-81, 48-81 *passim*. Zillah Eisenstein. *The Radical Future of Liberal Feminism*. Nueva York: Longmans, 1981: 89-112.

⁶⁴ Theodor von Hippel. *Über diebürgerliche Verbesserung der Weiber* (Sobre el mejoramiento civil de las mujeres (1794), cf. María Luisa P. Cavana. “Sobre el mejoramiento civil de las mujeres” Theodore Gottlieb von Hippel o las contradicciones de la Ilustración”. *Agora* 10 (1991), 59-69.

⁶⁵ Mary Wollstonecraft. *Female Reader*. Londres, 1789, vii.

⁶⁶ La ideología doméstica puede definirse como la creencia en que la esfera doméstica es el escenario fundamental para la enseñanza de la moral y la buena conducta, que esta esfera está dominada por las mujeres y que, por tanto, las mujeres ejercen una gran influencia mediante sus esfuerzos en el hogar. Cf. Leonore Davidoff y Catherine Hall. *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. Chicago: The University Chicago Press, 1987, 179, cap. 3.

Esta última posición es la que se plantea con mayor fuerza y la que se basa en la diferencia sexual. Ellis, en su *The Wives of England*, una de las obras canónicas de la ideología doméstica, afirma que esposa y madre están “en el centro de un círculo de influencia, que se irá ampliando y extendiendo a otros círculos, hasta confundirse con el gran océano de la eternidad”⁶⁷. Esta influencia nace de la alta sensibilidad moral de los organismos femeninos. Aunque las mujeres carezcan de rol en la política mundial, deben enfrentarse a problemas “como el de la abolición de la esclavitud, la desesperación de las guerras, la crueldad con los animales, la pena de muerte, el alcoholismo, en relación con los cuales tan vergonzoso es no saber nada como no reconocerlos. En resumen, la política de las mujeres debe ser la moralidad” (Myers, 1982: 199-217).

Con la aportación de la primera médica fisióloga profesional Elizabeth Blackwell (1821-1910)⁶⁸, se entra en la consideración de que la función de la fisiología era la de prestar ayuda para proteger las facultades mentales humanas, con el fin de fomentar la expansión gradual del pensamiento, conducente a nuevas formas de sociedad más elevadas. Para ella, tenía importancia fundamental el progreso cultural y la mejora de la conducta moral que se imprimían en la carne de las generaciones venideras, al igual que los hábitos individuales llegan a ser una segunda naturaleza para el cuerpo. Es decir, el progreso viene marcado por la subordinación de la brutalidad física en lo relativo al sexo. Las relaciones sexuales castas son, en su opinión, el triunfo cultural del ser humano. Los hombres podían practicar la castidad, pero para Blackwell el verdadero trabajo pertenecía a las mujeres. Aunque era casi galénica en su consideración de que ciertos fluidos y funciones eran comunes a ambos sexos, Blackwell invertía las valencias. Las funciones de los hombres son versiones menores de las de las mujeres y los impulsos sexuales de las mujeres son mentales y los de los hombres no (Laqueur, 1994: 349-350). Para Blackwell, el sentimiento puro de la maternidad era el factor que llevaba a la mujer a la vanguardia moral de la civilización, en virtud de la aptitud especial dada a las mujeres por el poder de la maternidad”⁶⁹. Y con la regeneración sexual vendrá la regeneración social.

⁶⁷ Sarah Ellis. *The Wives of England*. Londres, s.d., 345; *The Daughters of England. Their Position in Society, Character and Responsibilities*. Londres, 1842, 85.

⁶⁸ Elizabeth Blackwell. *The Human Element in Sex*. Londres, 1884, 52, 57, 16.

⁶⁹ Elizabeth Blackwell. *The Human Element in Sex*, 54, 21, 26, 44, 31.

Paralelamente, la teoría darwiniana⁷⁰ de la selección natural proporcionó un material aparentemente ilimitado para imaginar el proceso de diferenciación sexual, dentro del contexto de los discursos histológico y fisiológico que se convirtieron en materiales para los artífices del sexo no siendo únicamente la reproducción y su relación con el placer el único campo para la construcción de la diferencia sexual (Laqueur, 1994: 354). La teoría propuesta por Charles Darwin (1809-1882) representó una revolución comparable a la que Nicolás Copérnico (1473-1543) ocasionó con su teoría heliocéntrica, puesto que su trayectoria marcó un nuevo rumbo en la concepción del hombre. La teoría evolucionista pone fin a la antigua idea de que el ser humano era una especie única, fija y completa, desde una perspectiva novedosa e innovadora. Sin embargo, *grosso modo*, Darwin no tuvo muy en cuenta a la mujer. No obstante, creó escuela entre las científicas evolucionistas de los siglos XIX y XX, destacando la estadounidense Antoinette Brown Blackwell (1825-1921) y la francesa Clémence Augustine Royer (1830-1902), que dan continuidad a la teoría darwiniana desde la clave feminista.

Antoinette Brown Blackwell es considerada la madre del feminismo darwinista, al ser la primera que hizo hincapié en la necesidad de aplicar la teoría de la selección natural también a la mujer. Teóloga, activista de la lucha por los derechos de la mujer y reformadora social, tres años después de la aparición de *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* (1871)⁷¹, Antoinette escribe *The Sexes throughout Nature*⁷², en la que declara ser necesario aplicar la teoría de Darwin a la mujer, dado el papel activo crucial que ésta desempeña en la perpetuación de la especie humana. La aportación de Antoinette fue el darle el “sesgo de género” (Salmerón, 2009) a la teoría de la evolución darwiniana, que fue recogida y desarrollada por Sarah Blaffer Hrdy, a finales del siglo XX. Blackwell y Hrdy demostraron que el feminismo era compatible con las ciencias naturales, tal y como hizo Herbert Spencer, para justificar las jerarquías de sexo y raza (Salmerón, 2009).

⁷⁰ Charles Darwin. *On the Origin of Species by Mean for Natural Selection* (1859). *El origen de las especies por medio de la selección natural*. Madrid: Espasa-Calpe, 2009.

⁷¹ Charles Darwin, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Madrid: Ediciones Ibéricas, 1966.

⁷² Antoinette Brown Blackwell. *The Sexes throughout Nature*. Nueva York: G. P. Putman's & Son, 1875.

La otra clave femenina de la teoría darwiniana nos la ofrece la reconocida antropóloga y evolucionista Clémence Augustine Royer, en su traducción⁷³ de *El origen de las especies*, y, además, en su obra *Origine de l'homme et des sociétés*⁷⁴ donde amplía la teoría evolucionista.

1.2.3. La concepción contemporánea de la sexualidad

Tras los avances de la teoría evolucionista darwiniana y la labor de divulgación y análisis a través de sus más eminentes continuadoras, a partir del siglo XIX se produce un nuevo avance, en el plano filosófico, en lo que a la conceptualización de lo femenino, la sexualidad y el erotismo, con una nueva manera de autodesignación (Puleo, 1992: viii), representada en el pensamiento de Arthur Schopenhauer (1788-1860), Sigmund Freud y Georges Bataille (1897-1962), teniendo especial incidencia en el tema que nos ocupa las configuraciones de la sexualidad de Schopenhauer y Bataille.

Alicia H. Puleo (1992), en su estudio sobre los desarrollos filosóficos europeos contemporáneos sobre la sexualidad en el marco de una reflexión sobre el Ser y el sentido de la existencia humana, observa que el punto de partida del nuevo discurso filosófico sobre la sexualidad se encuentra en la actitud pesimista iniciada por Schopenhauer, pasando por las teorías de la izquierda freudiana y terminando con la moral de la transgresión de Georges Bataille (Puleo, 1992: 3).

Con Schopenhauer, destaca el papel desempeñado por la Metafísica en el tratamiento dado a la sexualidad como materia de análisis, siendo inserta en un espacio propio dentro del pensamiento filosófico, por los nuevos valores gnoseológicos y ontológicos que se le atribuyen (Puleo, 1992: 1-2). La ambigüedad fundamental que constituye la dialéctica de la sexualidad, por ser parte de un orden de dominación milenario que incluye componentes de fusión amorosa y agresividad y negatividad, además de diversas vicisitudes históricas, económicas, políticas y culturales contemporáneas, determinan los cambios en la vivencia y la conceptualización de la sexualidad desde que ésta adquiere rango filosófico.

⁷³ Charles Darwin. *De l'origine des espèces ou des lois du progrès chez les êtres organisés*. Trad. Clémence-Auguste Royer. París: Guillaumin et Masson, 1862.

⁷⁴ Clémence-Augustine Royer. *Origine de l'homme et des sociétés*. París: Masson et Guillaumin, 1870.

En el período comprendido entre la conceptualización de la sexualidad de Schopenhauer hasta el análisis de Foucault de los años sesenta sobre el progresivo desarrollo del conocimiento sobre la sexualidad en Occidente, pasando por la expansión creciente del discurso sexual hasta su apoteosis con el psicoanálisis en el siglo XX, Alicia Puleo observa, dos aspectos esenciales. En primer lugar, la falta de estudios sobre la dimensión política de la sexualidad en la sociedad patriarcal, incluido Foucault (Puleo, 1992: 6). En segundo lugar, la relevancia de la repercusión de la filosofía en el arte y viceversa, muy evidente, en los movimientos culturales revolucionarios y emancipatorios de los años sesenta en las culturas occidentales.

En su observación, destaca la impronta del irracionalismo de Schopenhauer en la tradición filosófica occidental que postula una inteligencia suprema ordenadora como fundamento de la realidad. En su *El mundo como voluntad y representación* (1959)⁷⁵ el pensamiento y la conciencia no son más que un producto de la Voluntad de Vivir⁷⁶. El conocimiento intuitivo y el racional sólo son medios para la conservación del individuo y de la especie (Savater, 1988: 19): “Después de tantos siglos de exclusión del campo filosófico, la sexualidad se convierte por fin no en un tema más de cierta filosofía, sino en la raíz misma de la comprensión del universo”⁷⁷.

Schopenhauer, concretamente, trata el tema en *Metaphysik der Geschlechtsliebe*⁷⁸ refiriéndose a la pasión amorosa, la cual explica por la fuerza del instinto sexual (Mueller, 1970: 15), considerando este instinto prueba de la supremacía del Inconsciente sobre la reflexión y el intelecto. El Inconsciente es aquello que el hombre comparte con las formas más humildes de la vida (Puleo, 1992: 19-20). Dentro de su pensamiento pesimista, la sexualidad aparece como una de las más claras

⁷⁵ Arthur Schopenhauer. *Obras*. Trad. de E. Ovejero y Maury y E. González Blanco. Buenos Aires: El Ateneo, 1959. 4 vols.

⁷⁶ Es la esencia de toda manifestación fenoménica. Es la fuerza que descubrimos dentro de nosotros mismos a través de la introspección. Denomina a esta fuerza Voluntad porque denota algo que es resultado de nuestra propia experiencia interna: “Es la energía que anima y constituye tanto la manifestación de las fuerzas naturales como la conducta humana”. La Voluntad es la esencia del universo. Cf. Arthur Schopenhauer. *El Mundo como Voluntad y representación*, IV, 1959, 60.

⁷⁷ Fernando Savater. “Génesis del pesimismo genital” en F. Savater ed., *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama, 1988, 19.

⁷⁸ Arthur Schopenhauer. *Metafísica del Amor, Metafísica de la Muerte (fragmento de los Complementos a El mundo como Voluntad y representación)*. Prólogo de Mercedes Domínguez. Barcelona: Obelisco, 1988.

manifestaciones de la Voluntad y por lo tanto como una de las formas extremas de la esclavitud humana (Puleo, 1992: 22). En virtud de esta concepción, Schopenhauer pone en los dos extremos de su escala ética el ascetismo, en el más elevado, y, en el inferior, consecuentemente, el deseo sexual. En su moral, el impulso sexual se justifica en la función reproductora. Todo impulso sexual que no responda a este fin, genera en el individuo un sentimiento de culpa: “Tener cierta consciencia de culpa explicaría, según Schopenhauer, el manto de vergüenza que cubre todo lo relacionado con la sexualidad. Las normas sociales que instituyen el secreto de la sexualidad se derivarían de la conciencia del mal (Puleo, 1992: 24).

Schopenhauer diferencia entre deseo sexual y pasión amorosa, así como varios grados de manifestación del instinto, siendo el grado más bajo el instinto sexual, poniendo el énfasis en la promiscuidad, y el más alto la pasión. Esta diferenciación atiende los datos de las ciencias de su época. Los últimos descubrimientos de la física, química y medicina los emplean para validar sus tesis metafísicas (Maceiras Fafián, 1989: 119-134)⁷⁹. La metafísica de la sexualidad pesimista presenta similitud con la obra de Cabanis *Relaciones de lo físico y lo moral en el hombre* (1802), destacando la reducción del amor romántico al fenómeno superficial y derivado que oculta el fin de la reproducción, acorde con la naturaleza (Puleo, 1992: 28-29).

En el siglo XIX, los médicos filósofos⁸⁰ ven en la mujer a un ser determinado por su destino natural de madre, al considerar el útero como el órgano determinante en ella. Igualmente, permanecen fieles a la idea de que el intelecto de la mujer es sexuado, a diferencia del hombre en quien se daría una mayor independencia del cerebro respecto a los genitales. A partir de este argumento, el discurso científico emergente, descalificará el posible intento de participación de la mujer en la vida pública. Ciencia y filosofía coincidirán en la conceptualización de que el sometimiento de la mujer a la función

⁷⁹ Durante sus estudios filosóficos entró en contacto con la obra del médico filósofo Pierre Cabanis, perteneciente al grupo de los Ideólogos. Cabanis se inscribe en una línea de conceptualización diferencial de los sexos que va desde Pierre Roussel y su *Sistema físico y moral de la mujer* (1775) a Julien-Joseph Virey con *Sobre la mujer en sus aspectos fisiológico, moral y literario* (1823), pasando por Jacques Moreau de la Sarthe con su *Historia natural de la mujer* (1803) y Gabriel Jouard con su *Nouvel essai sur la femme considérée comparative à l'homme*, (1804) (Puleo, 1992: 28).

⁸⁰ Para un análisis exhaustivo y comparativo de estos médicos filósofos, cf. Geneviève Fraisse. *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Trad. de Alicia H. Puleo, Cátedra, 1991.

reproductiva le impide alcanzar el mismo grado de responsabilidad que el varón, quien ha de ser el sustento económico de la familia (Schopenhauer, 1990: 90).

Pese a la difusión generalizada de las ideas promulgadas por los médicos, en el siglo en que se elabora el discurso filosófico pesimista, se produjeron importantes cambios en la estructura familiar, transformaciones con respecto a las cuales la filosofía no permanece indiferente. En Europa, se vive la transformación del modelo agrario al burgués e industrial, y la pérdida del rol de unidad de producción que la familia venía desempeñando. Los hijos ya no son riqueza, en tanto que mano de obra para trabajar la tierra y se atenderá a la calidad de vida de los hijos sobre la cantidad de los mismos. La Naturaleza es vivida como una trampa tendida al individuo en parte porque su ritmo ha entrado en contradicción con las nuevas estructuras socio-económicas. En esta trampa, la mujer, dotada del instinto materno que en ella cultivarán pensadores y médicos, aparece, bajo esta nueva luz, como uno más de los males propios de la existencia. (Puleo, 1992: 54, 56):

Frente a la sexualidad de finalidad reproductora, calificada de trampa de la especie, el sujeto masculino elaborará una respuesta que, sin redefinir en profundidad los elementos en juego, recupere el placer, liberado de sus consecuencias negativas. Esta opción será el erotismo transgresivo.

En el erotismo transgresivo, la mujer no es un sujeto con el cual sellar un contrato que respete la dignidad del individuo, al tiempo que permita el goce de su cuerpo a la manera del derecho real-personal de Kant (Schérer, 1988: 149-173)⁸¹, sino un fragmento de naturaleza que se resiste a reconocerse como tal y al que será necesario doblegar (Puleo, 1992: 56). En el siglo XX, con Georges Bataille, el erotismo será concebido como “la aprobación de la vida hasta en la misma muerte” (1957: 17) y es diferenciado de la actividad sexual como una forma particular que ésta ha tomado en los seres humanos al independizarse de la reproducción (Puleo, 1992: 56).

Superada la identificación de la mujer con la Naturaleza en los grandes sistemas metafísicos, se busca un nuevo suelo ontológico, en los que sexualidad y mujer sean representadas positivamente. El nuevo discurso sobre la sexualidad, lejos del discurso

⁸¹ René Schérer. “Sexualidad y pasión. Sobre la Filosofía moderna de la sexualidad” en ed. de Fernando Savater. *Filosofía y sexualidad*, op. cit., 149-173.

pesimista, tomará la sexualidad como fundamento de verdad y sus prácticas serán una vía a lo absoluto, sin dejar de identificar el cuerpo femenino con la Naturaleza.

En los años sesenta, con la contracultura, se rechaza el conocimiento racional como vía privilegiada de conocimiento, dado que se concibe que el lenguaje conceptual como una traición al sujeto. De ahí que nazca en esta época un gran interés por la tradición oriental del silencio, en particular, por la escuela zen, divulgada en Occidente por el filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) y por el historiador de las religiones Mircea Eliade (1907-1986)⁸² (Gómez García, 2008). Entre otros aspectos, destaca su irracionalidad vinculada con una visión intuitiva de la verdadera realidad (Suzuki, 1972: 22-29). El pensamiento zen parte del convencimiento de la inutilidad de todo esfuerzo por arribar al conocimiento auténtico del ser a través del razonamiento discursivo. En tanto este conocimiento deriva de una percepción o visión privilegiada, su traducción al lenguaje es imposible. Por lo tanto se presenta como una experiencia incommunicable (Puelo, 1992: 67).

Por su parte, Theodore Roszak, en su estudio sobre el movimiento de la contracultura refiriéndose a los maestros del misticismo oriental, afirma que el rasgo más acusado de la contracultura es el ejemplo de los maestros orientales a los jóvenes disconformes (Roszak, 1970: 97). Este movimiento persiste en la búsqueda de vías de conocimiento no racionales que conduzcan a una nueva sociedad del futuro, que les permita superar la sociedad tecnocrática, a través de la subversión de la visión científica del mundo, con todo su apego a un modo de consciencia egocéntrico y cerebral. Ha de sustituirse por una nueva cultura en la que las facultades no intelectivas de la personalidad – nacidas de la imaginación, la fantasía y de la comunicación humana – sean los nuevos árbitros de la bondad y lo bueno, la verdad y la belleza (Roskaz, 1970: 65).

En el siglo XX, la Europa racionalista redescubre los símbolos bajo la influencia de las culturas de Asia, África y Oceanía. Los símbolos como medio de conocimiento son revalorizados por el surrealismo que se interesa también por fenómenos tales como el esoterismo, el absurdo, la literatura negra, etc. Para Mircea Eliade (1999), este retorno

⁸² Al respecto consultar del autor en las referencias bibliográficas *Tratado de la historia de las religiones, Los sagrado y lo profano, Mito y realidad* y, especialmente, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas IV. Las religiones en sus textos [De los primitivos al zen]*.

de la cultura occidental a sistemas de pensamiento que otorgan un lugar privilegiado a los símbolos es la necesaria y saludable reacción a una crisis de sentido.

Se recupera el valor redentor de la mujer, expuesto por André Breton⁸³ y los surrealistas, en la creencia de que la mujer posibilita la salvación de la humanidad a través del amor, gracias a su proximidad con la naturaleza, convirtiéndose así en la mediadora privilegiada para corregir el error en el rumbo tomado por la civilización. Para que ello sea posible, las mujeres han de reconocer y redescubrir su esencia indisolublemente ligada a la Vida. Aclara Breton que esta asunción de la propia identidad femenina suele verse dificultada por la función represora de la civilización que impide el desarrollo de las potencialidades inherentes al sexo. Para Simone de Beauvoir, esta concepción de la mujer se remonta a los gnósticos. La define como un naturalismo esotérico que hace de “La mujer” lo absolutamente Otro (Puleo, 1992: 75).

En los años 60 y 70, junto a la exaltación de la Mujer-Naturaleza esotérica, asistimos a un retorno del mito de la hierogamia (unión sexual entre divinidades) cósmica presente en numerosas culturas arcaicas. La realidad se sexualiza, todo habla de secretas correspondencias con los principios masculino y femenino y su unión erótica. Nace una subjetividad rebelde⁸⁴ que rompe con la historia y que permite emerger lo que era considerado como prehistoria.

En este sentido, Marcuse plantea la necesidad de una reconciliación entre la naturaleza y la civilización, planteamiento que proviene del siglo XVIII, desde un enfoque freudiano y postmarxista. Su idea central es la de que el hombre sólo podrá liberarse cuando la naturaleza también será libre. Este enfoque, parte del convencimiento de que la represión sexual de los estados socialistas era impuesta por la burocracia en el poder. Según Marcuse, la “tiranía genital” encuentra su explicación en una estrategia de desexualización del cuerpo que tiene como finalidad la destrucción de sus capacidades de buscar y sentir placer. La concentración de la libido en la zona genital se hallaría, pues, en relación con el principio de ejecución.

⁸³ André Breton. *Arcane 17: enté d'ajours* (1944). París: Jean-Jacques Pauvert, 1965.

⁸⁴ Herbert Marcuse. *Eros y civilización*. Trad. de Juan García Ponce. Madrid: Sarpe, 1983 y Jürgen Habermas. *Perfiles filosófico-políticos*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1975, 293.

Wilhem Reich (1985: 192-193), inspirador en parte de los desarrollos marcusianos, defiende la necesidad de la independencia de la sexualidad respecto a la reproducción. Con Wilhem Reich, el orgasmo se convierte en una pieza fundamental del sistema de regulación de energía propio del ser humano. Su relación efectiva es condición del equilibrio psicofísico del individuo. Para Reich, liberación sexual y liberación política van de la mano. Ambas se implican, ya que por la primera es posible obtener una actitud de rebeldía frente al autoritarismo. La liberación sexual se convierte en motor de la liberación política. De ahí la importancia acordada a toda práctica que ayude al individuo, en especial a los jóvenes, a realizarse sexualmente (Puleo, 1992: 110-111).

A partir de este momento se pasa de la genitalidad propuesta por Wilhelm Reich, hacia la “apoteosis” del deseo de Deleuze y Guattari (1972), en diversas etapas. En esta línea se sitúa David Cooper⁸⁵, quien hace del orgasmo una “política” de subversión del lenguaje ordinario, apta para transformarlo hasta alcanzar los “silencios perfectos” y minar la conciencia normal, considerada “anti-orgásmica”. El éxtasis del orgasmo aparece como capaz de destruir el tiempo burgués de la producción, tiempo caracterizado por su mensurabilidad y división en vistas al aprovechamiento capitalista. Este representante de la antipsiquiatría opone “Sexualidad Procreadora” a “Sexualidad Orgásmica”. Esta última concebida como la sexualidad revolucionaria (Puleo, 1992: 114).

Marcuse⁸⁶, en su llamamiento a las mujeres para que asuman el protagonismo en la lucha por la igualdad económica, social y cultural, por las que están dispuestas a renunciar a las cualidades femeninas y adoptar la competitividad y agresión masculinas, deja entrever su concepción de género en la concepción de que las mujeres poseen cualidades propias de Eros que son lo opuesto a las que estructuran a la sociedad patriarcal. No obstante, esta esperanza en los poderes liberadores de la diferencia es compartida por el movimiento feminista lacaniano y marxista “Psicoanálisis y Política” (*Psychanalyse et Politique*) - *Psy et Po* - surgido tras los acontecimientos de mayo del sesenta y ocho, que ve en una sexualidad femenina reprimida el motor de un cambio

⁸⁵ David Cooper. “La politique de l’orgasme”. *Sexualité et politique. Documents du Congrès International de Psychanalyse*. Milán 25-28 de noviembre de 1975, presentación de A. Verdiglione, 10/18, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1975, 1-170.

⁸⁶ Herbert Marcuse. “Marxismo y feminismo”. *Calas de nuestro tiempo*. Barcelona: Icaria, 1976.

social futuro. Señalemos que esta posición de las lacanianas marxistas las coloca en la tradición del feminismo francés decimonónico que veía en las mujeres a lo Otro con virtudes redentoras (Offen, 1988: 119-157), y las aleja de los planteamientos de Simone de Beauvoir, más próximos al feminismo individualista anglosajón (Puleo, 1992: 126-128).

La Otredad, como reserva humana de la Naturaleza, tiene su marca ontológica en la vagina (Sartre, 1979), definiendo a la mujer como carne agujereada. Si la mujer representa el sexo por antonomasia, si a ella se han adjudicado los elementos depreciados de la naturaleza humana, lo “viscoso” y “blando” sartriano, es normal que cuando tales elementos son revalorizados en una operación de salvación de la humanidad sepultada bajo el peso del intelecto y de las instituciones sociales, se haga el colectivo femenino la encarnación misma de la libido revolucionaria (Puleo, 1992: 128).

La transgresión sexual, fruto de la separación entre la sexualidad y la reproducción, se ve acompañada por una revalorización de las prácticas calificadas de “perversas”, plasmados en las obras de los escritores de la generación “*beat*” como Allen Ginsberg, entre otros, que utilizaron como base de autoridad de sus creaciones el pensamiento de Wilhem Reich, aunque de manera falseada. Reich predicó una libertad sexual en la que el sexo “natural” era únicamente genital y heterosexual, donde la verdadera localización erótica femenina sería la vagina y no el clítoris, en un alarde de predicación de una sexualidad “verdadera”. Es decir, propugnaba una sexualidad que se entiende y se explica en función del coito (Nieto, 1991: 89-91). Esta definición coitocéntrica hace que todo el peso de la contracepción recaiga en las mujeres.

Con Georges Bataille y su ensayo *L'érotisme* (1957) llegamos a una teoría sistemática sobre el erotismo, que permite comprender algunas aparentes incoherencias del discurso general sobre la sexualidad y, en especial, aquellos relacionados con la constante identificación de la mujer con la naturaleza y su reificación (cosificación), concediéndole al hombre el lugar de la civilización. Ofrece una reinterpretación de la concepción de la mujer como reserva de la naturaleza, que será utilizada por el feminismo de la diferencia, especialmente, con el fin de invertir las valoraciones tradicionalmente realizadas y convertir en superioridad lo que fuera considerado signo de debilidad o falta de evolución (Puleo, 1992: 150).

Georges Bataille da una nueva configuración a la tradicional distribución de los papeles de género, dando nacimiento a una nueva figura de la naturaleza, de signo masculino. En el acto sexual de penetración interpretado por Georges Bataille, el hombre destruye la aparente individualidad civilizada construida por el pudor para revelar la naturaleza indivisa en la violenta confusión de órganos carentes de conciencia (Puelo, 1992: 150-151). De esta forma, el varón se asume como naturaleza en lucha contra una cultura inauténtica. La definición y clasificación esencialistas se revelan más complicadas de lo que en un primer momento parecían. ¿Quién es la Naturaleza y quién la Cultura?

A esta pregunta Bataille responde distinguiendo sexualidad de erotismo. Para él, la sexualidad son los impulsos sexuales propios de los animales y, por lo tanto, el período inmediatamente anterior al tránsito del animal al hombre. El erotismo constituye un rasgo típicamente humano, definido como (Puleo, 1992: 152-153):

las asociaciones y los juicios que tienden a calificar sexualmente objetos, seres, lugares y momentos que en sí mismos no tienen nada de sexual, ni tampoco nada contrario a la sexualidad: ese es el sentido de la desnudez y de la prohibición del incesto. Así la castidad misma es uno de los aspectos del erotismo, es decir, de la sexualidad propiamente humana.

Para Bataille, el erotismo es un derivado de la sexualidad y contraposición próxima a la par de opuestos de naturaleza y cultura. Se trata de una especie de invasión de la vida por la sexualidad. El erotismo no es pulsión ciega, sino reelaboración simbólica. Es como un producto histórico, un mecanismo de homonización (Puleo, 1992: 153).

Sin embargo, dentro de este mecanismo de reelaboración simbólica, se produce la transgresión por medio de la atracción ciega por el “oscuro objeto de deseo” que, en Bataille, se identifica con una mujer joven y hermosa (Puleo, 1992: 159):

El objeto de deseo tiene un contenido esencialmente horrible (y es tan poco objeto como posible), es el objeto erótico viscoso en el que la virulencia de la vida coincide con la descomposición de la muerte. En principio no tenemos fuerza para soportarlo (...) El juego consiste en disimularlo bajo el aspecto más inocentemente atractivo. Este aspecto es la belleza.

Homogeniza el deseo en el cuerpo de la mujer, caracterizado por su redondez, suavidad, aspecto de “río lechos”, que provoca una sensación de fuga líquida que “se abre sobre la muerte como una ventana al patio” (Puleo, 1992: 160). Adoptando un punto de vista masculino, concibe ese objeto de deseo inmóvil y el mismo para los dos sexos, puesto que es la pasividad lo que lo hace deseable. Reconoce el valor de la cosificación de la mujer como elemento indispensable del posible el enriquecimiento del erotismo: “Si las mujeres no se hubieran convertido en objetos expuestos a la posesión, no habrían podido, como lo han hecho, convertirse en objetos del deseo erótico: estos objetos tienen formas, aspectos determinados, que sin duda no tenían las ménades” (Puleo, 1992: 163).

Para Bataille, el objeto erótico por excelencia es la prostituta, al haber perdido la característica fundamental de la persona de ser un fin en sí. En oposición a ella, está la mujer que trabaja y las ménades a las que inhabilita como objeto erótico, en el caso de la primera, porque la actividad endurece los rasgos, quitándoles el carácter de indolencia inherente de la belleza femenina, y en el de la segunda, por pertenecer al primer momento de la sexualidad, en el que no se ha constituido el símbolo de la feminidad como pasividad. No suscitan el deseo por ser figuras del movimiento, mera agitación animal, naturaleza primitiva que todavía no ha sido negada. Con tales figuras se desconoce lo prohibido y son pura dinámica de las pulsiones, la transgresión es imposible, ya que ésta requiere el establecimiento anterior de reglas (Puleo, 1992: 164-165).

La teoría de Bataille propugna la separación de la actividad sexual con fines reproductivos o conyugales de un erotismo considerado acto libre. Con el erotismo transgresivo de Bataille, se perpetúa el género-sexo y la mujer es objeto de deseo y peligrosa trampa para el varón-individuo. Pero éste no necesitará reprimir sus deseos a la manera de los santos varones cristianos, ascetas que veían en los placeres del sexo la pérdida de su más preciada libertad espiritual (Delgado Ruíz, 1991: 58).

1.2.4. El sexo y el sexismo en el cómic *underground* estadounidense (*comix*)

El cómic *underground* – *comix* – surgió en el marco de la prensa de la contracultura estadounidense de finales de los 60 (Estren, 1993; Duncombe, 1997; Rose, 2001) como

expresión de los movimientos sociales más críticos con el sueño y el estilo de vida americanos, entre ellos el feminismo. Se caracteriza por su contenido político crítico contra la guerra de Vietnam, la guerra fría, el control social, la violación de los derechos civiles, el racismo o el sexismo. Se erige como instrumento de denuncia contra la censura impuesta por el sistema de publicación tradicional a los comics a través del *Comics Code Authority* (CCA, 26/10/1954) (Legman, 1949; Nyberg, 1998; Hajdu, 2008), que controla y limita los contenidos que atentan contra las buenas costumbres de la tradición americana, entre ellos los relacionados con el sexo explícito.

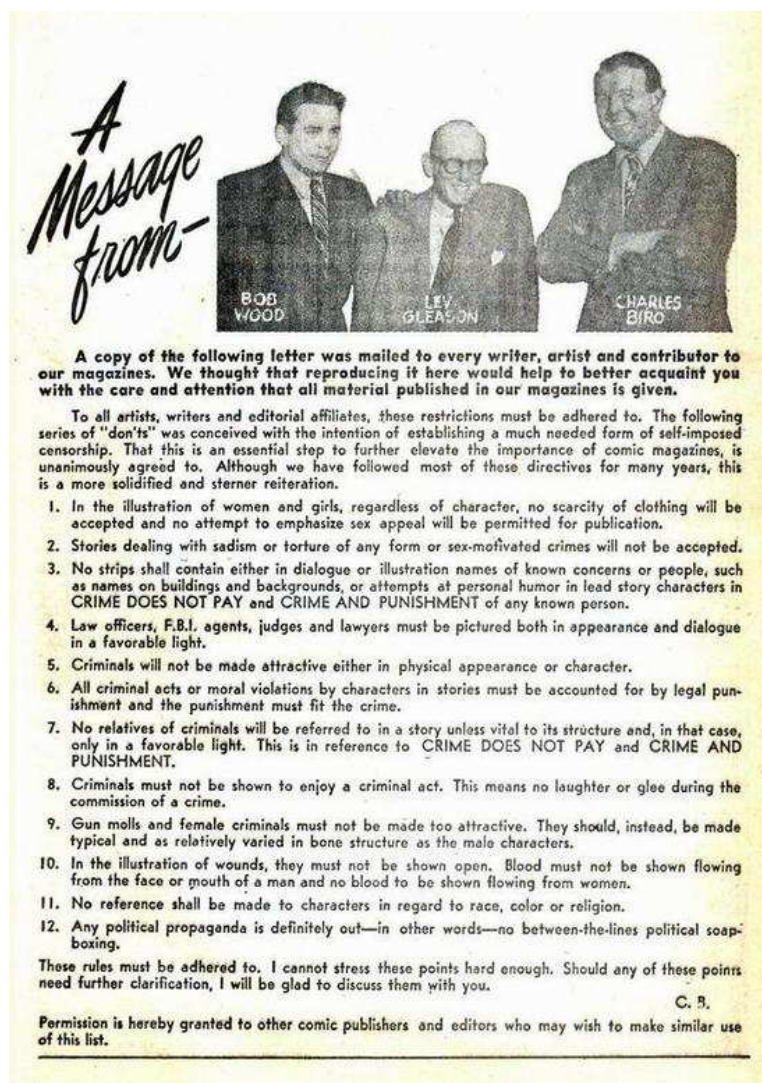


Figura 1: <http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/08/que-paso-con-el-comic-code-aut.html>

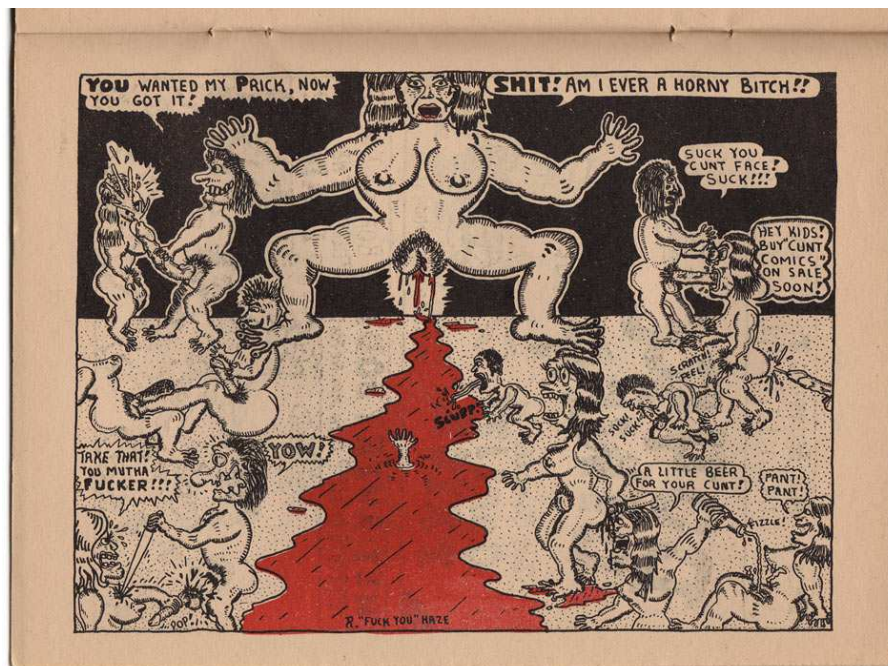
Este código fue remitido tanto a las editoriales del cómic al colectivo de artistas en forma de carta donde, se les especifica los requisitos que deben cumplir las publicaciones, entre los que destacan:

- la prohibición levantada contra lo que se denominaba “comics lascivos o de contenido sexual” que incluyeran a mujeres de manera indecente, desnudas, la representación del sadismo, el masoquismo, la depravación, la lujuria, de escenas sexuales ilícitas, de sexo violento o de anormalidades sexuales inaceptables;
- la representación del crimen de manera que genere simpatía contra la ley y justicia, o que inspire a otros con el deseo por la imitación. Ningún cómic debe mostrar los detalles y métodos de un crimen cometido por un joven. Policías, jueces, oficiales del gobierno e instituciones respetadas no deben ser retratadas como estúpidas, inefectivas o representadas de tal manera que debiliten el respeto por la autoridad;
- la representación del sadismo;
- evitar el uso de un lenguaje vulgar y obsceno, limitándose al mínimo la jerga y solo cuando sea esencial en el desarrollo de la historia;
- evitar el trato del divorcio en clave de humor o como algo sofisticado, atrayente o seductor;
- la prohibición de ridiculizar o atacar a cualquier grupo religioso o racial.

Por ello, a la sombra de la editorial Marvel Comics (Nueva York, 1939), los *comix* que salieron a la luz eran producto de la autofinanciación y del trabajo colectivo. Los principales focos de producción fueron, principalmente, San Francisco y la Costa Oeste estadounidense, gozando pronto de la buena acogida del público, gracias a la calidad de los contenidos desinhibidos y cercanos con la realidad social del momento - tanto desde el punto de vista narrativo como artístico - y consiguieron consolidar su posición por la manera alternativa de hacer cómic. Destacan títulos como *Dirty Plotte*, *Zap Comix* y artistas como Gilbert Shelton (n. 1940), Robert Crumb (n. 1943) y Vaughn Bodé (1941-1975) (González Marcén, 1981) y no tanto así el trabajo de las artistas dedicadas al género, en sus funciones de guionistas como Tamsyn O’Flynn, Laurie Sutton y Mary Jo Duffy (n. 1954) - e ilustradoras, caso de Marie Severin (n. 1921), o de editoras como

Louise Jones Simonson (n. 1946) o rotuladoras y coloristas como Glynis Wein (n.1949) (Moore, 1982c).

No será hasta la década de los 70 con el *comix* erótico-pornográfico de corte reivindicativo político-social feminista que se haga visible la labor de las artistas como creadoras, conscientes de que el sector masculino del mismo era el responsable de la invisibilidad e incluso ridiculización del papel de la mujer en la sociedad y, concretamente, el de su faceta reivindicativa social y política activa. El tratamiento sexista del *comix* masculino y misógino estaba, en muchas ocasiones cargado de una violencia verbal injustificada, como son los casos de los dos considerados patriarcas del género Rory Hayes, cuyas tiras despliegan un odio y temor a las mujeres de una intensidad apabullante que está expresado en un estilo de dibujo que podría calificarse de cruel (Estren, 1993: 129):



- Querías mi polla, ¡ahora la tienes!
- ¡Mierda! ¡Soy una perra caliente!
- ¡Toma esto, hija de puta!
- ¿Un poco de cerveza para tu coño? (Jadeos)
- ¡Chúpemela, cara-coño!
- ¡Eh, niños! ¡Comprad "comics de coños". Pronto Estarán a la venta!

Figura 2:

http://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAYQjB0&url=http%3A%2F%2Fcomixjoint.com%2Fsnatchcomics2-4th.html&ei=yKNVVZnBGcbxUo6-gIAD&bvm=bv.93564037,d.d24&psig=AFQjCNGmEjiB0Z_r4P-9wokbLYdY4jMOSg&ust=1431762020835647

y Robert Crumb⁸⁷, del que mostramos el ejemplo emblemático de su posición ante sus compañeras de profesión y su obra:



Figura 3: http://www.undergroundcomixart.com/drawings/main.php?g2_itemId=3569

⁸⁷ Robert Crumb. "A Word to You Feminist Women". *Big Ass 2* (1971).

And now, A Word to
You Feminist Women
(Lemme at 'em)

Hi Girls! R. Crumb
here! I'd like to talk for
a few minutes to all you
chicks ..., ER, I mean
women (men men) in
the women's lib
movement!

I think it's time I
addressed you directly,
because there's a few
things I'd like to get off
my chest!!

First, let me just say
right now that I'm all
for women's lib,
believe it or not! Hoh
men ... and I would
like to be your friend ...
R. Crumb is friend of
all people!

**Y ahora ... Unas
Palabras Para Las
Feministas**
(Dejádmelas a mí)

¡Hola, chicas! Soy R.
Crumb. Quisiera
hablar un momentito
con vosotras
jovencitas... eh, eh,
mejor dicho
machorras, del
movimiento lésbico.

Creo que es hora de
que me dirija a
vosotras, porque hay
un par de cosillas que
quiero soltaroslas.

Primera, dejadme que
os diga que estoy a
favor de las lesbianas,
lo creáis o no. Oh,
tío... y me gustaría
ser vuestro amigo ...
R. Crumb se lleva
bien con todo el
mundo.

But, th' thing is, I've
been receiving a heck
of a lot of negative
feedback from so me of
you women about my
comicbook features,
and this is a source of
anxiety to me... it
really is!!

Now please understand
me!! I don't deny that
my cartoons contain a
great deal of hostile and
oftimes brutal acts
against women! I'm
well aware of this dark
side of my ego!

Call me a "sexual
criminal" if you like ...
a "pimp" a "sexist
pervert" if it please you
... call me anything you
want! You're probably
right!!

But don't get me
wrong, ladies! I'm not
advocating that men
should do these bad
things to women! I'm
not portraying this
antagonism as
something to be
admired. Something
heroic! Far from it!

Pero, el asunto es que
he estado recibiendo
una montaña de
quejas que son un
infierno sobre mis
dibujos y eso me
crea, verdaderamente,
mucho ansiedad.

Ahora, por favor,
¡comprendedme! No
niego que mis
ilustraciones
contienen mucha
hostilidad y en
ocasiones actos
brutales contra las
mujeres. Soy
plenamente de ese
lado oscuro de mi
ego.

Llamadme un
"criminal sexual" si
eso os place ... un
"chulo" un
"pervertido sexista",
si eso os gusta
...llamadme lo que
queráis. Posiblemente
tengáis razón.

Pero no me volváis
loco, señoritas. No
estoy incitando a que
los hombres deban
hacer daño a las
mujeres. No retrato
ese antagonismo
como si fuese algo
digno de ser
admirado o heroico.
¡Nada más lejos!

I think it's an
oversimplification to
say that a picture or
drawing is promoting
something just because
it portrays it! Like a
female being beaten up,
let's say ...

And, by the same token,
to insist that an artist
stifle his (or her) own
instincts and draw only
that which is prescribed
by some movement or
cause ... why, that's
pure totalitarianism!
Dictatorship! And sheer
stupidity to boot!!

I mean, look... let's get
it straight! I'm not a
propagandist for
anybody's god-damn
movement and I never
intend to be! I'm not a
politician! I'm an artist!

I'm not trying to defend
myself as a person...
god knows I'm as
fucked up as the next
guy ...all I'm defending
is freedom of
expression ... Would
you deprive me of this
God-given right?

Creo que es simplificar mucho las cosas decir que una imagen promueve lo que retrata. Como el pegar una mujer, por decir algo ...	Y, por la misma razón, insistir en que un/a artista ahoga sus propios instintos y dibuja sólo lo que se prescribe por algún movimiento o causa ... ¿por qué? ¡Eso es puro totalitarismo! ¡Dictadura! ¡Y pura estupidez que debe ser erradicada!!	Es decir, mira, ... ¡vayamos al grano! No soy vocero de ningún maldito movimiento de nadie ni nunca lo he pretendido. No soy político, soy artista.	No me estoy defendiendo como persona ...Sabe Dios que soy un jodido tipo como cualquier otro... lo único que defiende es la libertad de expresión ¿me privaríais de ese derecho divino?
---	--	---	---

If I was to try to gear my comics to your cause or anybody's cause, I would become a liar! Is that what you want?	Would you like me to stop venting my rage on paper? Is that what you'd like me to do, all you self-righteous, indignant females? All you poor persecuted dow-trodden booswah cunts? Would you rather I went out and raped twelve-year-old girls? Would that be an improvement?	Well, listen, you dumb-assed broads, I'm gonna draw what I fucking-well please to draw, and if you don't like FUCK YOU!!	"Chauv" it up yer ass, girls! (That's tellin' `em Bob! Too nice Right on!)
---	--	---	---

Si tuviera que maquillar mis comics por culpa de nadie, me convertiría en un mentiroso ¿Es eso lo que queréis?	¿Os gustaría que dejase de ventilar mi ira sobre el papel? ¿Es eso lo que queréis que haga, santurronas indignadas, pobres coños estúpidos, oprimidos y perseguidos? ¿Preferiríais que saliera y violara niñas de doce años? ¿Sería eso mejor?	Bueno, escuchad, tontas del culo, dibujaré lo que me salga de los huevos y si no os gusta ¡¡ QUE OS FOLLEN!!	¡Que os den por el culo! (¡Bien dicho Bob!)
--	--	---	--

No obstante, se dan excepciones dentro del colectivo de artistas masculinos que no participan de esta postura misógina extrema y de degradación de la mujer, como son Bill Griffith (n. 1944) y Jay Kinney (n. 1950) (Estren, 1993: 129).

Conscientes y convencidas de que como artistas necesitan un espacio de expresión propio donde analizar y reivindicar sus temas, preocupaciones y propuestas, deciden

unirse para crear revistas de corte político-reivindicativo, en la línea del feminismo radical y de defensa de los derechos del movimiento LGBT de la época. Deciden poner en marcha un proyecto pionero de creación de la revista *It Ain't Me Babe* (1970) de la mano de Nancy "Hurricane" Kalish, Lee Marrs (n. 1945), Willy Mendez (n. 1948) y Trina Robbins (n. 1938). El instantáneo éxito de su propuesta les animó a crear en 1972 una más amplia y continuada que se convirtió en el referente de toda la década: *Wimmen's Comix*. Pero la revista era un experimento más allá del gráfico. Las autoras eran también editoras e iban rotando la edición de los números buscando una horizontalidad muy femenina. La única condición para presentar trabajos a la revista era ser mujer, lo que supuso ejemplares muy ricos y distintos en cuanto a planteamientos temáticos y visuales. Estos *comix* permitieron a sus autoras elaborar propuestas temáticas y gráficas muy audaces que difícilmente habrían podido publicar en otros espacios y formatos.

Diane Noomin (n. 1947), todo un referente en el mundo del cómic, creó al personaje Didi Glitz, admirado y reflejado en la obra de Phoebe Gloeckner *A Diary of a Teenage Girl: an Account in Words and Pictures* en 1975. Joyce Farmer (n. 1938) y Lyn Chevely editaron en 1973 el pionero *Abortion Eve*. Posteriormente, crearon la también *Tits & Clits - Tits'n'Clits-*, muy crítica con el sexismo del *comix* masculino. Con ellas colaboraron Dot Bucher, autora de la heroína *Bosomic woman*, que vencía a sus enemigos con la fuerza de sus dos inmensos pechos.

Estas artistas consiguieron grandes logros con las revistas que coeditaron *It Ain't Me Babe*, *Tits & Clits*, *Abortion Eve* y *Wimmen's Comix* al visibilizar su trabajo y sus nombres, ayudando a crear revistas propias con las que profundizar, matizar o radicalizar el discurso y propuestas de las mujeres e incluso criticar la propia cultura *underground*, creando una red de ilustradoras por toda la Costa Oeste, realizando una aguda y constante crítica - sin olvidar la ironía y el humor - a los modelos femeninos sexistas, construyendo personajes femeninos más reales fuera del estereotipo sexista de la época y utilizando todo el potencial reivindicativo que tenían personajes femeninos de comics anteriores como Olivia, Little Lulu, Wonder Woman o Juliet Jones – que aparecen en la portada del único número de *It Ain't Me Babe*.

1.3. La invisibilidad de la autoría de las mujeres en el cómic erótico-pornográfico

1.3.1. La invisibilidad de las artistas en la historia

Desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, en los parámetros de la cultura occidental, la situación y condición de la mujer ha experimentado una evolución ontológica de ser objeto a ser sujeto consciente y con voz propia, a la luz de las fuentes documentales manejadas. En esta larga evolución de logros y retrocesos, los discursos institucionales –especialmente los históricos – han tenido un papel decisivo a la hora de silenciar la labor de las mujeres como sujetos creadores (Nochlin, 1971; Combalía, 2006).

Al respecto, a comienzos de la década de los años 70, la historiadora y profesora universitaria Linda Nochlin se planteó una cuestión que hasta la fecha no había sido tratada metódicamente: “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”. Esta pregunta le llevó a publicar su célebre ensayo “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971: 22-39; López Fernández, 1991-2: 205-211) donde analiza los motivos de la omisión de los nombres de importantes mujeres artistas en la historia. Al plantearse esta cuestión, concluye que, a pesar de que las mujeres poseen los mismos talentos, habilidades y cualidades artísticas que sus homólogos masculinos recogidos en los libros de historia, se comprueba una intencionada discriminación institucional de muchas mujeres artistas que las relega a una situación de desventaja por su simple condición de mujer. Según Nochlin, esta discriminación histórica de las mujeres en el arte puede deberse a la consideración de la existencia de “un estilo femenino reconocible” dentro del trabajo de estas artistas, que las distingue del realizado por sus homólogos y que se percibe como de menor calidad.

Plantea la posibilidad de que la situación, la experiencia personal y el contexto histórico de cada una de estas artistas hayan marcado su producción y su estilo (Nochlin, 1971: 148; Lippard, 1976: 80-89), pese a la falta de evidencias empíricas que ayuden a determinar la existencia de dos estilos artísticos diferenciados para hombres y mujeres, ni sus rasgos distintivos (Combalía, 2006: 18-20).

Siguiendo esta línea de argumento, Georgia Collins y Renee Sandell (1984: 181) sugiere la noción de que muchas artistas quizás eligieron desarrollar ciertos temas frente a otros por la influencia de tres factores determinantes, a su entender: la formación y práctica artística, el predominio masculino de las actitudes críticas del momento y el entorno social del artista, en general.

Socialmente, tal y como hemos venido apuntando, la adjudicación de los roles de género ha condicionado el desarrollo profesional y personal de la mujer. Debido a su situación y a sus experiencias limitadas, las oportunidades al alcance de muchas de estas artistas se reducían a las que les eran posibles o les eran permitidas (Jaime de Pablos, 2009; Arriaga *et alii*, 2013).

Gracias a las reflexiones de Linda Nochlin, comienza a visibilizarse el trabajo de las artistas en monográficos dedicados a la labor creadora de las artistas centroeuropeas y americanas (Lippard, 1976; Combalía, 2006; Krikos e Ingold, 2004; Barrionuevo, 2011; Petersen, 1976; Heller, 1987; Tufts, 1974; Chadwick, 1990 y 1998). Los diferentes estudios sobre la aportación cultural y humanística de las mujeres a lo largo de la historia⁸⁸ comienzan, generalmente en la Alta Edad Media, en el monacato (Beguiristain, 1996: 139), con la labor artística anónima de la iluminación de códices. Está documentado que, tanto mujeres como hombres generalmente vinculados a la vida monacal en tanto que calígrafos y calígrafas e ilustradores e ilustradoras, fue muy importante en la conservación y transmisión de la cultura.

En la Edad Media, la primera mujer⁸⁹, dentro de territorio peninsular, iluminadora de manuscritos y códices que nos ha llegado es conocida como Ende “pintora y sierva de Dios” (*pintrix et Dei adiutrix*), quien realizó conjuntamente con el monje Emeterio un ejemplar del “Comentario del Apocalipsis” del *Beato de Liébana*, conservado en la Catedral de Gerona y que fue terminado en el 975 (Hartt, 1989; 458-459; Garrido Ramos, Martín Araguz y Bustamante Martínez, 2003: 48-67). La segunda referencia corresponde a Teresa Díez, quien en torno al 1316, realizó un fresco ubicado en el coro

⁸⁸ El caso más antiguo documentado es el de Kora (s. VII a. C.), hija del alfarero Butades Sicyonius, según cuenta Plinio el Viejo en su *Historia natural*. Madrid: Cátedra 2002.

⁸⁹ Sobre la identidad de Ende como monja o noble leonesa, cf. John Williams. *Imaging the Early Medieval Bible*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998.

del Real Monasterio de las Clarisas de Toro, así como otras obras descubiertas en la Iglesia de la Hiniesta en Zamora (Muñoz López, 2009: 75-76).

En Francia, sin estar fehacientemente documentada la autoría del Tapiz de Bayona (*Tapiserie de Bayeux*), está atribuido a dos bien distintas. La primera de ellas a la reina Mathilde, esposa de Guillaume Le Conquérant (Guillermo el Conquistador), por un lado y, por otro, a artesanos ingleses relacionados con el *scriptorium* de Canterbury, por encargo del obispo de Odón de Bayeux, medio hermano de Guillaume (Bridgeford, 2004; Blanchard, 1969).

En Alemania relevante es la figura de la abadesa y santa Hildegard von Bingen (1098-1179), que desempeñó diversas disciplinas a lo largo de su vida: medicina, escritura y la composición, por sólo citar algunas. Fue considerada una de las mujeres más influyentes de la Baja Edad Media y de las más ilustres del monacato femenino, gracias a su erudición (Cirlot, 2005). De entre su producción literaria destacan sus tratados teológicos dogmáticos, sobre cosmología, antropología y teodicea, recogida en una trilogía⁹⁰, así como su obra médica y sobre composición musical⁹¹.

Así mismo, encontramos en Alsacia a la abadesa Herrad de Landsberg (1130-1195) iniciadora del proyecto de creación de un manuscrito - de 324 páginas y más de 300 ilustraciones - que incluyera todo el saber existente y una historia del mundo, bajo el título de *Hortus deliciarum* (El jardín de las delicias) (Chadwick, 1990; Landsberg, 1989).

A partir del siglo XV, en Europa, comienza a encontrarse referencias documentadas más sólidas sobre las creadoras más destacadas de su época y en su disciplina. Así podemos tener constancia de la escultora Properzia di Rossi (1490-1530) (Ragg Roberts, 2014; Quinn, 2012; Vasari, 1991: 339-344; Chadwick, 1990; Heller, 1987: 23), de la “*pittorressa*” Antonia Uccello (1446-1491), monja carmelita hija del pintor y

⁹⁰ *Scivias, Liber vite meritorium y Liber divinorum operum*. Cf. Anneliese Meis W. “*Symphonia Spiritus Sancti*. Acercamiento al dilema de la razón humana en *LVM* de Hildegard von Bingen (1098-1179)”. *Teología y vida* XLVI (2005), 389-426.

⁹¹ *Ordo Virtutum* (Orden de las virtudes). Cf. Audrey Ekdahl Davidson. “Music and Performance: Hildegard of Bingen’s *Ordo Virtutum*” en *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen*. Michigan: Western Michigan University Medieval, 1992.

matemático cuatrocentista Paolo Uccello (1397-1475), de la mística y artista Santa Catalina Vigri (1413-1463) o de Sor Bárbara Ragnoni (Leonardi, 2000: 448-450).

En el siglo XVI, destacaron pintoras como Sofonisba Anguissola (1535-1625) (Garrard, 1994: 556-662), Lucia Anguissola (1536-1565) (Heller, 1987: 15 y 18-19; Caroli, 1987; 1973: 69-73), Lavinia Fontana (1552-1614) (McIver, 1998: 3-8; Freedberg, 1978), Diana Scultori Ghisi (1547-1612) (Lincoln, 1997: 1-30; Pagani, 1992: 72-87) y Marietta Robusti “*La Tintoretta*” (1554-1590) (Ridolfi, 1984: 99). Concretamente, en España, contamos con Maragarita y Dorotea Macip, hijas de Joan Macip (1510-1579), conocido como “Juan de Juanes”, uno de los introductores del Renacimiento florentino del *Quattrocento*, de las que llegan sólo tradiciones difusas (Muñoz López, 2009: 77). Un siglo después, Luisa Roldán (1654-1704) (Muñoz López, 2009: 79-80), Josefa de Ayala (1630-1684) (Muñoz López, 2009: 78-79), Elisabetta Sirani (1638-1665) (Mâle, 2001: 72) y Artemisa Gentileschi (1593-1654) (Garrard, 2001), entre otras.

En los siglos XVIII y XIX, en Europa, tenemos artistas notables del retrato, el autorretrato, la miniatura y temas alegóricos como Rosalba Carriera (1675-1757), Ulrika Fredrika Pasch (1735-1796), Angelica Kauffmann (1741-1897), Elisabeth Luoisée Vigée-Lebrun (1755-1842), Constance Mayer (1775-1821), Joanna Boyce (1831-1861) Suzanne Giroust (1734-1772), miembro de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, Marie-Thérèse Reboul (1728-1805), pintora de escenas relativas a la historia natural, Anne Vallayer-Coster (1744-1818), profesora de diseño y jefa del gabinete de pintura de la reina María Antonieta, Amalia Lindegren, Hortense Haudebourt-Lescot o Marguerite Gérard, Mary Stevenson Cassatt (1884-1926), Edith Corbet (1846-1920), Helen Allingham (1848-1926) o Eva Gonzàles (1849-1883).

En España, dentro de la labor de ayudantía privada y doméstica en el seno de los talleres familiares, destacan Maria Villamor (Müller, 1988) e Inés Salcillo, hermana de Francisco Salcillo (Muñoz López, 2009: 80). De entre las damas nobles que llevaron a cabo actividades artísticas destacan Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca (1780-1835) y María de Waldstein, marquesa de Santa Cruz (1763-1809), ambas retratadas por Francisco de Goya, Doña María Luisa de Borbón (1745-1792), primera esposa de

Carlos II, aficionada a las miniaturas o Doña Isabel de Farnesio (1692-1766), retratista al pastel (Muñoz López, 2009: 81).

A mediados del siglo XIX, dignas de mención son Rosario Weiss (1814-1843), presunta hija de Francisco de Goya y profesora de dibujo de la Reina Isabel II niña, Ana de Urrutia (1812-1850) y Joaquina Serrano (1850-¿?) (De Diego, 1987; Muñoz López, 2009: 81-82).

A caballo entre los siglos XIX y XX, notables son Catherine Madox Brown (1850-1927), Laura-Alma Tadena (1852-1909) (Stranahan, 1986), Anna Kristine Brondum Ancher (1859-1935), Emily M. Eadley Childers (1866-1922), Gwen John (1876-1932), Dora Carrington (1893-1932), María Luisa de la Riva (1859-1926), Fernanda Francés (1860-1938), Julia Alcaide (1865-1939), Carolina del Castillo (1867-1933), Antonia de buñuelos Thorndike (1879-¿?), Lluisa Vidal (1876-1918), entre otras (Muñoz López, 2009: 83).

Del siglo XX, destacamos las españolas María Roesset (1882-1921), Remedios Varo (1908-1963), María Blanchard (1881-1932), Maruja Mayo (1909-1995), Ángeles Santos (1911-2013) o Carmen Laffón (1934) (Muñoz, 2009: 73-88).

En el *underground* estadounidense de los años 60 y 70, los factores que apunta Linda Nochlin como determinantes para la invisibilización de la producción de las artistas parecen corresponder con la realidad vivida por las artistas del cómic, a tenor de las reflexiones sobre el sexismo en este ámbito (Alan Moore, 1982; Estern, 1993: 14-24 y 115-139) y la situación y la condición de la mujer estadounidense, en general, y de la artista, en particular, como exponemos a continuación.

1.3.2. La invisibilidad de las artistas del *comix*

Las mismas circunstancias que señala Nochlin como relevantes en la invisibilidad del trabajo de las artistas en general – rasgos claramente definitorios de un estilo femenino, temas nuevos, tratamiento diferente de los mismos y una discriminación institucional deliberada - son equiparables a la invisibilidad de la labor realizada por las artistas del

comix de los años 70. Si, además, las consideramos bajo el prisma del trabajo de investigación *La mística de la feminidad* (2009) – publicado en 1963 - de la periodista *free lance* Betty Friedan, se llega a las mismas conclusiones que los propios y las propias artistas llegan a manifestar en entrevistas, ensayos y en los *comix* de su propia creación. Así, Trina Robbins, en una entrevista concedida en 1970 y recogida veinte años después en *A history of underground comics* de Mark James Estren (1993), reflexionaba sobre la principal diferencia de estilos entre los trabajos del *comix* erótico-pornográfico masculino más violento y el femenino de corte feminista (Estren, 1993: 132 y 136):

Las ilustradoras que conozco (y hay muy pocas) no se interesan por lo obsceno (*gross*)– más bien tiran por lo agradable (*decorative*), en el sentido de no ser lerdo (*heavy*), aunque hay alguna excepción, pero no se llega a lo obsceno. No soy una psicóloga amateur (*shrink*), no sé la respuesta, pero me encanta leer los informes psicológicos [...]

Y sí, el sexo en el trabajo de Crumb (incluso contando *Snatch* y *Jiz* ¿Por qué excluirlos?) es feo. Es feo ver salir semen de la nariz de su cielito Kaminsky en *Uneeda Comix*, por dar un ejemplo. Tengo una hija de 5 meses [Nota del autor: noviembre 1970] y ya me preocupo por protegerla de la mierda que pueda rodearla en el futuro. ¿Qué clase de perspectiva sexual, distorsionada, fea y jodida va a proporcionarle eso? Estoy convencida de que suena a ama de casa de las zonas suburbanas que quiere acabar con el porno, pero no puedo evitarlo. Me pone enferma y me asusta. ... No creo que a ninguno de estos tipos les gusten las mujeres – quiero decir, salvo para follárselas.

Constataba el sexismo exacerbado como moneda corriente en el gremio, y la necesidad de subvertir ese discurso institucional de poder en los medios de comunicación y en la sociedad (Estren, 1993: 135-136):

Una se decide a escribir sobre el *underground* con el desesperado deseo de cambiar cosas, políticamente hablando: los valores y la moralidad de la clase media, la opresión contra la gente, etc., pero lamentablemente, debo confesarte que, creo que esos ilustradores *underground* principalmente culpables del sexismo no son conscientes desde un punto de vista político y tienen la conciencia social de una ostra... Si por casualidad, en el pasado, han dibujado a favor de una causa como el juicio sobre la Conspiración de Chicago⁹² es porque todos sus colegas lo estaban haciendo. [...] Aunque parezca que he perdido la esperanza con estos chicos, es

⁹² Conocida también como la conspiración de los *Chicago Seven*, en referencia a los siete manifestantes - Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines, Lee Weiner, y Bobby Seale - que fueron acusados por un gran jurado el 20 de marzo de 1969 de conspiración e incitación de los disturbios y de otros cargos relacionados con las violentas protestas – inicialmente de carácter carnavalesco - que tuvieron lugar en Chicago, Illinois en relación con la Convención Nacional Democrática de 1968 y contra la Guerra de Vietnam que estaba en plena marcha (Tracy, 1996).

porque realmente es así – la mayoría de ellos son buenos chicos pero son cretinos políticos y sociales.

Y, ya por aquel entonces, anunciaba el eminente nacimiento de las revistas icono del feminismo *underground* erótico-pornográfico objeto de nuestra Tesis: *It Ain't Me Babe* y *Tits & Clits* (Estern, 1993:137-138):

Una voz efectiva por la igualdad femenina aún no se ha hecho escuchar por artistas *underground*, pero pronto, las ilustradoras se despertarán en esta área como lo han hecho en otros. [...] el tratamiento de la mujer en los comics *underground*, es inusual y poco loable: “¿Son degradadas las mujeres?”. Tras leer los comics, considero que todo el mundo es una mierda y que todo el mundo es degradado. Mujeres, perros, demonios, nadie sale bien parado. Se lanza una mirada catastrófica y tendenciosa sobre las cosas.

Esta iniciativa, nacida en el marco de la segunda ola de los movimientos feministas norteamericanos, propició la reivindicación del papel de la mujer fuera de la “mística de la feminidad” institucionalizada entre 1945 y 1960 - promotora del reconocimiento del “prestigio” de la mujer como ama de casa (Friedan, 2009: 311) -, a través de la crítica, la parodia y sátira inteligentes y sin caer en lo grotesco u obsceno.

Entre las primerísimas dibujantes conocidas en el panorama del cómic en Estados Unidos destacan Marjorie Henderson Buell (1904-1993), más conocida como Marge, creadora de Little Lulu (Taylhardat, 2007) y Ruth Atkinson (1918- 1997), creadora de personajes como Millie The Model o Patsy Walker (Bails y Ware, 1973-6: 6 y 93; Robbins, Yronwode, 1985: 52, 55, 56, 64, 66; Robbins, 1999: 26, 35, 61, 67). Posteriormente, en la década de los 70, llegarán las creadoras del *comix* reivindicativo político-social erótico-pornográfico cuya pionera indiscutible es Trina Robbins, con quien colaborará Willy Mendez, Joyce Farmer, Roberta Gregory, Melinda Gebbie o Lee Marrs (n.1945), entre otras⁹³, en la creación de los tres *comix* independientes más

⁹³ La relación completa de autoras se puede consultar en la Tercera Parte de la presente Tesis. *It Ain't Me Babe* (1970): Trina Robbins, Meredith Kurtzman, Willie Mendez, Michelle Brand, Lisa Lyons, Nancy “hurricane” Kalish, Carole. *Tits & Clits* (1972-1987): Joyce Sulton (Joyce Framer), Lyn Chevli (Chin Lyvely), Roberta Gregory, Dot Bucher, Trina Robbins, Shelby Sampson, Chris Powers, Cory, Ruth Lynn, Jeniffer Malik, Michelle Jurris, Karen Feiberg, Paula Gray, Miriam Flambe, Rocky Trout, Terry Ricands, Beverly Hillard, Comicazie, Sharon Kahn Rudoth, Lee Mars. *Wimmen's Comix* (1970-1991): Patricia Moodian, Michelle Brand, Lora Fountain, Aline Kominsky, Lee Marrs, Diane Noomin, Sharon Rudahl, Trina Robbins, Shelby Sampson y Janet Wolfe Stanley, Lee Binswanger, Barb Brown, M.K. Brown, Dot Bucher, Joyce Farmer, Mary Fleener, Melinda Gebbie, Phoebe Gloeckner, Roberta Gregory, Krystine Kryttre, Caryn

influyentes del *underground* femenino: *It Ain't Me Babe* (1970), *Tits & Clits* (1972-1987) y *Wimmen's Comix* (1970-1991) – *Wimmin's Comix* (1992) –, de los cuales los dos primeros son el objeto de análisis en la presente Tesis.

En el resto del mundo surgieron pioneras de la creación artística dentro del cómic en general, así como continuadoras del mismo, destacando en la escuela franco-belga a Claire Bretécher (n. 1940), una de las mejores dibujantes del cómic social y crítico francés, autora de *Cellulite* (1972-1974) y *Les frustrés* (1975-1980), mordaz sátira contra la burguesía pseudo-intelectual de izquierdas francesa (Bretécher, 1982). Cofunda junto con Marcel Gotlib y Mandryka la revista *L'Écho des savanes* (1972) y colabora en numerosas revistas como *Strong* (1970), *Totem* (1977) o *Senda del Cómic* (1979), entre muchas otras.

Con gran relevancia internacional y con un trabajo de gran calidad y de alto contenido de denuncia político-social, destaca la superventas iraní Marjane Satrapi (n. 1969) autora de la novela gráfica que le dio fama mundial, *Persépolis* (2002-2004) donde narra las dificultades de vivir bajo el régimen islámico nacido de la Revolución iraní de 1979 implantado por el Ayatolá Jomeini. Otros títulos relevantes aunque menos conocidos son *Sagesse et malices de la Perse*, (2001), *Les monstres n'aiment pas la lune*, (2001), *Ulysse au pays des fous* (2001), *Ajdar* (2002), *Broderies* (2003) y *Poulet aux prunes*, (2003).

En Italia, Lina Buffolente apodada “La Signora del fumetto” (1924-2007) es considerada la primera dibujante europea de historieta gráfica con desarrollo parecido a un cómic en lengua italiana. Junto a ella se encuentran las denominadas “Le Regine del Terrore” las hermanas Giussani, Angela (1922-1987) y Lucianna (1928-2001), creadoras del personaje Diabolik (Alcázar, 2012; Barzi y Faraci, 2009). Les siguen, cronológicamente hablando, Grazia Nidasio (n.1931), la creadora de Valentina Mela Verde, Stefi y el Piccolo Mugnaio Bianco y Cinzia Ghigliano (n.1952), artista que se

Leschen, Carol Lay, Chris Powers, Terry Richards, Leslie Sternbergh, Carol Tyler, Dori Seda y Penny Van Horn.

inició en la revista *Linus* a mediados de los años 70 con su *Le canzoni dell'altra strada* (n.1976) y que crea, junto a su marido Marco Tomatis personajes como Isolina, Lea Martelli, o Solange (<http://www.slumberland.it/contenuto.php?id=787>). Por último, mencionamos, dentro de esta escuela, a la polifacética Cristiana Valentini (n.1970), colaboradora en revistas prestigiosos como *Cosmopolitan*, *Vogue Japón*, periódicos como el *New York Times*, editoriales como Mondadori, y con las televisiones Italia 1, La 7, MTV y Sky, además de participar con Fluide Glamour en la realización de comics eróticos (<http://www.cristianavalentini.com/>).

En el ámbito del cómic-erótico pornográfico, en la Europa francófona, notable es el trabajo de artistas jóvenes como son Aurelia Aurita (n. 1980), autora de *Fraise et Chocolat* (2006), *Je ne verrai pas Okinawa* (2008) o *Buzz-moi* (2009) (Reyns y Ghéno, 2013) y Aude Picault (n. 1979) (<http://www.audepicault.com/>), creadora de *Moi je* (2005) y *Moi je et caetera* (2007), *Transat* (2009), *Fanfare* (2011), *Papa* (2006), *Comtesse* (2010), *Les Mélomaniaks* 2 vols. (2008; 2010), *Eve. S.F. se cherche désespérément* (2008) y *Josée* (2004). Ambas comparten el gusto por un dibujo poco recargado, en algunos casos incluso minimalista, y el tratamiento de temáticas intimistas y autobiográficas, en ocasiones, en clave de humor.

Dentro de la escuela italiana, destacamos a Giovanna Casotto (n.1962), considerada la primera dibujante de cómic erótico-pornográfico de Italia, cuyo estilo es claramente heredero de las fotonovelas erótico-pornográficas (Alcázar, 2012) y se centra en el desnudo femenino, siendo la protagonista de sus historias ella misma (Álvarez, López, Sevilla, 2009; <http://redsectorart.com/casotto/index.php>). Su trabajo perpetua los estereotipos de los roles de género⁹⁴ - en algunos casos, de manera denigrante- en la representación sexista de la mujer, especialmente desde el punto de vista del *hexis* corporal, y su finalidad principal es estimular sexualmente al público masculino, al que parece dirigirse, y del que hace pequeñas sátiras de humor blanco, contextualizándolas en situaciones imposibles y absurdas (*Bitch in hit*). Tiene una extensa producción de comics, de los cuales algunos están realizados a través de la técnica del calco de las fotografías erótico-pornográficas que ella misma protagoniza, como es el caso de A

⁹⁴ Como sucede en la colección *Bitch in hit* (Perra en celo), donde el título ya denota los contenidos sexistas que incluye. Para acceder a toda su obra se puede consultar su web oficial <http://redsectorart.com/casotto/index.php> y <http://zizki.com/giovanna-casotto/a-question-of-orgasms>.

question of orgasms (Cuestión de orgasmos), *Bed performances* (Posturas en la cama), (<http://zizki.com/giovanna-casotto/a-question-of-orgasms>)

En el cómic erótico de habla hispana destaca la argentina Mariel Soria creadora, junto con Manuel Barceló, en 1983, del personaje Mamen, mito erótico del cómic español, aparecido en la revista de humor *El Jueves* y Maitena Inés Burundarena Streb (n. 1962) creadora de la tira cómica *Mujeres alteradas* (1999-2001) aparecida en la revista dedicada a la mujer *Para-ti* (1994) y posteriormente, en el diario *El País Semanal* y en el dominical de *El País*, en Madrid (<http://www.maitena.com.ar/alteradas2.html>).

En España, encontramos a la artista internacional del cómic Purificación Sánchez Campos, conocida como Purita Campos (n.1937), creadora de Esther y Tina. A Ana Miralles (n. 1959), cuyos comienzos como comiquera están vinculados la emisora Radio 3, donde en 1982, envió sus trabajos al programa *Rock, comics y otros rollos* que presentaban Elías García y José Antonio Maíllo, que le dio el impulso para publicar en el cómic profesional. Colaboró, igualmente, en las revistas *Madriz* y *Cairo* (<http://www.rtve.es/radio/20120730/tiempo-verano-ana-miralles-laura-perez-vernetti-comiqueras/551659.shtml>) y, como exponente de las nuevas generaciones, a Raquel Corcoles (n. 1986) dibujante de comics cuyo trabajo se desarrolla en la era de las nuevas tecnologías y de las redes sociales. Creó el personaje Moderna de pueblo, su *alter-ego*, con los que protagonizó dos comics *Soy de Pueblo* (2011) y *Los capullos no regalan flores* (2013). Recientemente ha publicado *Cooltureta* (2014) en colaboración con el guionista Carlos Carrero.

En Asia, la primera creadora de una tira cómica manga publicada en un diario nacional fue Machiko Hasegawa (1920-1992), discípula del padre del manga Tagawa Suiho y creadora de Sazae-san, amable parodia del estereotipo de la joven ama de casa japonesa de la época, que apareció por primera vez en 1946, en un periódico local de Tokio. Machiko fue la creadora del cómic a cuatro viñetas que tanto reconocimiento le dio y que abrió escuela entre muchas dibujantes, hasta que se produjo el predominio masculino en el gremio. Todos los personajes creados por Machiko representan una vertiente de su inusual personalidad (Kirkup, 1992).

En cuanto a calidad y relevancia, Rumiko Takahashi (n. 1957) recibió el mérito de ser apodada la “Reina del manga”, por su dilatada e impresionante obra tanto dentro del cómic como en la animación. Es la creadora, entre otros personajes, de Urusei Yatsura protagonista de una serie humorística, que pervivió entre 1978 y 1987, sobre las relaciones tempestuosas de un estudiante de instituto, Ataru Mooboshi, y una hermosa alien vestida en bikini, Lum Invader, que le dio fama internacional (Takahashi, 2006).

De entre la generación más joven de dibujantes encontramos al cuarteto Clamp, compuesto de Tsubaki Nekoi (n. 1969), Satsuki Igarashi (n. 1969), Mokona Apapa (n. 1969), Nanase Ohkawa (n. 1967) que comenzaron su trabajo en el instituto, desde 1987 hasta 1991, y que han desarrollado un estilo maduro que las incluye en el marco de los mangas para adultos que les ha valido el título de Reinas del Shōjo. Su ingente trabajo se caracteriza por incluir guiones de marcado carácter sádico, que combinan con otro más dulce acorde a sus producciones infantiles (Clamp, 2002-2015).

1.3.3. El cuerpo y su representación erótico-pornográfica: cuerpo para otro, cuerpo para sí.

La representación visual de los personajes femeninos y sus mensajes verbales y no verbales, en el cómic erótico-pornográfico, tienden a perpetuar los arquetipos de las funciones tradicionalmente consideradas propias de la mujer, especialmente en el ámbito privado del hogar y sus mensajes kinésicos y proxémicos (Hall, 1989), que suelen mostrar una sumisión al interlocutor masculino (Yus, 1989: 10).

La elección terminológica de sexo, en los *comix* sexistas producidos por artistas masculinos enfatizan la posible unión entre el lenguaje y el sexo biológico del hablante, para referirse a una serie de atributos en la construcción sexista arquetípica del lenguaje y en consolidar ciertas conductas discursivas sexistas y misóginas en la interacción entre hombres y mujeres en el contexto de la sexualidad, con determinadas estrategias conversacionales (Yus, 1989: 11) que caen en el reduccionismo biológico al tratar el cuerpo como una entidad pasiva sobre la que actúan las fuerzas sociales, pretendiendo marcar diferencias culturales y contextuales más específicas como la situación de habla. Esta diferenciación por sexo/género en el uso del lenguaje es una fuente importante de

información sobre cómo organiza su sistema de valores cada comunidad de habla – en este caso el gremio del *comix* de los años 70 estadounidense –, y que atañe claramente a los estudios pragmáticos que toman en cuenta la importancia del contexto en la interpretación de los enunciados (Yus, 1989: 12-13).

Concretamente, en el estudio del lenguaje de la mujer que contempla el contexto social del mismo, se establece (Johnson, 1983: 133-138) la posición deficitaria de ésta en la intercomunicación con el hombre debido al contexto social sexista (Lakoff, 1973; 1975; 1977), que la lleva a valorar su capacidad para cambiar su discurso según los requerimientos de la situación de habla. Esta circunstancia ha desembocado en la teorización del discurso femenino desde la dominación, encabezado por Robin Lakoff (1973) y seguido por Susan Gal (1995), Joyce Kessler y Louis Milic (1995).

Desde la perspectiva de la diferencia, ha adquirido también relevancia, gracias a los estudios de Jennifer Coates (1993) y Nancy Fraser (1995), la constatación de la existencia de normas y valores en el comportamiento lingüístico de la mujer específicos (Yus, 1989: 15). Aki Uchida (1992) ha estudiado las dos aproximaciones más importantes a las variedades discursivas de género que se vienen utilizando en los últimos años: la aproximación cultural/de diferencia, análoga al criterio de Johnson, pero dotándolo de un alcance más epistemológico, y la aproximación basada en dominación/poder. Para Uchida (1992: 550), uno de los problemas de esta segunda aproximación es la tendencia generalizada a estudiar el discurso femenino como variación no de un lenguaje neutro e ideal, sino como desviación de una norma que aparece como “marcada”⁹⁵ (Albadalejo, 2012) y masculina, es decir, androcéntrica del uso propio y normal del lenguaje, favorecida por una cierta costumbre metodológica de los lingüistas de expresar las categorías gramaticales con signos (+) y (-), siendo la mujer, el signo “(-) masculino”, John Stanley (1975, cit. en Dale Spender 1985: 16-17): “[(-) masculino] debe ser el rasgo distintivo de la chica y la mujer, porque las especies femeninas se definen tradicionalmente como ‘no masculinas’ ya que los hombres son el estándar de comparación para toda la especie, y las mujeres son los seres que contrastan con ellos”.

⁹⁵ Lenguaje marcado es aquel que se determina por su grado de coloquialidad-dialectalidad (Albadalejo 2012).

Desde la óptica feminista, se critica tanto la sumisión femenina al hombre como la actitud de aquellas mujeres que no reivindican la igualdad de sexos/géneros. El estereotipo de la mujer como madre/esposa/ama de casa que conforma la mística de la feminidad es una de las barreras que la teoría feminista ha encontrado en su lucha hacia una identidad de la mujer como sujeto con los mismos derechos sociales que el hombre. Los medios de comunicación de masas favorecen una mayor confusión sobre los papeles del hombre y la mujer de hoy, pese a los logros sociales en materia de igualdad jurídica de derechos. Desde los medios de comunicación se propugna una imagen regresiva de la mujer, que la devuelve a la subordinación y a la objetivización, manteniendo, por el contrario, al hombre en posiciones anacrónicas de poder y dominación (Yus, 1989: 29).

Los medios de comunicación le confieren a la mujer un papel semiótico con variadas relaciones sígnicas entre su estatus signifiante y su estatus referente, desde los que se hace hincapié en el aspecto físico de la mujer desde su condición de cuerpo-signifiante, que es el centro de todo un universo publicitario de productos de belleza, de adelgazamiento, entre otros, y se abandona el aspecto del desarrollo personal o intelectual de la misma. Los medios de masas deforman el estatus sígnico de la mujer al otorgar un excesivo énfasis al cuerpo-signifiante que anula completamente o bien reduce las posibilidades de realización semiótica de la imagen femenina en estos medios (Yus, 1989: 32-33). Un claro ejemplo de dicha deformación es la anulación del yo-referente es la inclusión de la mujer en anuncios dirigidos para un público masculino en los que se la utiliza como mero objeto ornamental, como sucede en los anuncios de coches, revistas masculinas, colonias, etc., como personaje fílmico que no interviene en el diálogo pero cuya aparición en escena está justificada únicamente por su belleza (Yus, 1989: 34). Otro procedimiento es la reducción llevada a cabo en los anuncios publicitarios donde la mujer es presentada sistemáticamente como ama de casa.

Aplicado al *comix* erótico-pornográfico estadounidense de los años 70 y, en concreto, en el de creación masculina, esa anulación es patente y, en ocasiones, violenta, como ya se ha expuesto. En líneas generales, los comics reproducen la dependencia y sumisión de la mujer con respecto al hombre, como una relación fija que sólo varía cuando se persiguen fines humorísticos, mostrándose en algunas viñetas escenas arquetípicas de las raíces de las relaciones sociales entre sexo y poder, que conlleva un énfasis en los

discursos generados desde la propia colectividad (Yus, 1989: 50). En los comics eróticos-pornográficos, las dos referencias reiterativas sobre el papel de la mujer son aquellas que reducen a la mujer a simple cuerpo de disfrute sexual masculino, y la que presenta a la mujer como sujeto pasivo, objetivo obligado por la iniciativa sexual masculina. En el primer caso, la mirada masculina voyeurística se centra exclusivamente en el cuerpo-significante de la mujer, apropiándose de éste y anulando cualquier otro atributo semiótico (Yus, 1989: 56).

Por otra parte, las investigaciones lexicográficas sobre el inglés han revelado la existencia del sexismo en sus diferentes realizaciones que ha permitido una paulatina revisión de términos portadores de masculinidad, como sucede, a modo de ejemplo, con palabras con desinencia *-man* (véase, la viñeta segunda de la figura 3 correspondiente a la historieta firmada por Robert Crumb “A Word to you Feminsit Women”, en las páginas 85 y 87 de la presente Tesis). Pese al incremento de una tendencia mayor hacia un léxico políticamente correcto, se encuentran apelativos de peyoración femenina como formas de consolidación de las relaciones de poder entre los hablantes (Yus, 1989: 58). Los términos peyorativos dirigidos a las mujeres superan en número a los de los hombres, tanto en cantidad como en su connotación (Lakoff 1973; Schulz 1975, Kleinke 1974, Lipton y Heishoft 1984). Estas diferencias suelen explicarse (Pearson *et al.* 1993: 143 y sgtes) desde la ley de empeoramiento femenino, para dar cuenta de la degradación etimológica de muchas palabras que se refieren al sexo femenino y de la cosificación de la mujer, haciéndose referencia a animales como *cow* – vaca –, *bitch* – zorra –, *slug* – babosa – entre otras o, también, crías de animales, como en el caso de *pet* – mascota –o *kitten* – gatita –. Junto a estas afirmaciones, existen términos equivalentes para designar al hombre y a la mujer, pero que han adquirido connotaciones negativas en la referencia a la mujer (Schulz, 1975). Rosenblatt (1985: 40), desde la óptica del inglés americano, clasifica estos términos en cinco categorías (Yus, 1989: 60-61)

There seem to be five main types: animal, edible, ethereal, infantile and strange. Animal terms include Lamb or Lambkins, Ducks, Mouse, Bear and the popular Pusycat. Among the edibles are Pumpkin, Apple Dumpling and an unhealthy variety of baked goods. Ethereal: Angel. Infantile: Babe, Baby, Baby Doll. Among the strange are combinations of the above, such as Lambie Pie, Honey Bear and Poopsie, a possible reference to fatigue. There are also physically or emotionally descriptive terms such as Hot Lips, earththrob, Hunk and Cuddles.

[Parece que hay cinco tipos principales: animales, comestibles, etéreos, infantiles y extraños. Los términos que se refieren a animales incluyen cordero o *lambkins*, patos, ratón, oso y el popular minino. Entre los comestibles son la calabaza, manzanita y una variedad saludable de productos horneados. Entre los etéreos: ángel. Entre los infantiles: bebé, bebita. Extrañas son las combinaciones de las anteriores, como pastelito /corderito, osito de miel y muñeca/cachorrito, como una posible referencia a la fatiga. También existen físicamente o emocionalmente términos descriptivos como labios ardientes, terremoto, tía buena y abrazos⁹⁶].

En el marco de nuestro estudio, las representaciones visuales del personaje femenino y algunos mensajes kinésicos complementan los arquetipos verbales en la interacción conversacional. El lector accede a imágenes que se corresponden con la tradicional idea de la mujer como sumisa compañera doméstica del hombre o como objeto de disfrute sexual. Si adaptamos al cómic las conclusiones de Nochlin (1991: 15) sobre la división binaria entre energía, tensión y concentración opuesta a la resignación, flaccidez y relajación femenina se observa que se lleva a cabo en cada detalle de la estructura y el tratamiento de la representación, inscrita en los cuerpos de sus protagonistas en sus poses y anatomía, a través de la representación estereotipada del personaje femenino en el cómic generando mensajes discriminatorios subyacentes.

En general, podemos establecer dos recursos no verbales principales mediante los cuales se afianzan los estereotipos sexuales femeninos en los comics sexistas: los proxémicos y los relacionados con el aspecto físico de la mujer, junto con su comunicación artifactual - esta última referida sobre todo a los mensajes de la ropa -. En estos casos, el/la dibujante coopera en el refuerzo de los estereotipos sexuales favoreciendo la invasión de la distancia personal respecto a los personajes femeninos (proxémica), y presentando una imagen arquetípica tanto del físico, como de la ropa femenina (comunicación artifactual) (Yus, 1989: 123-124).

A pesar del esquematismo del cómic en el aspecto kinésico, se observan algunas diferencias entre los personajes masculinos y los femeninos de los *comix* de lengua inglesa (Goffman, 1979), siendo una de las más utilizadas la sonrisa de la mujer con fines a acentuar su sumisión a la dominación masculina. En cuanto a las diferencias proxémicas, relevante es la distancia física entre interlocutores. Hall (1989), enumera

⁹⁶ Traducción literal de la autora.

cuatro: la pública (superior a dos metros), la social (de dos metros aproximadamente), la personal (de un metro aproximadamente), y la íntima, con contacto físico. Partiendo de la especificidad intracultural del comportamiento interpersonal occidental, que incluye la proxémica (Hansen, 1976), los personajes masculinos, en un claro ejemplo de expresión de la dominación en la comunicación no verbal, tienden a invadir el espacio personal de su interlocutora con una mayor asiduidad que cuando se trata de un personaje masculino, coincidiendo, de este modo con los estudios de interacciones conversacionales reales (Yus, 1989: 128).

En cuanto al físico de la mujer en el cómic, su representación suele responder a un canon de belleza idealizado, para transmitir determinadas ideas arquetípicas sobre su papel en las relaciones sociales. El lenguaje de la ropa se ha estudiado desde el punto de vista macro-social de la moda y como parte de la información contextual en los intercambios conversacionales cotidianos, es decir, como parte de la información no verbal que los hablantes aportan en la conversación (o que emana de ellos sin una intención en su comunicación) (Yus, 1989: 129). Lo más relevante de la ropa es, quizás, el hecho de ser una cuestión de intención comunicativa que genera una interpretación, que puede ser, en ocasiones, inexacta, pero que, en general, incide negativamente en la imagen de la mujer, sobre todo en aquellas situaciones en las que se entra en conflicto con los estereotipos culturales y las expectativas prefijadas (Yus, 1989: 135). Al respecto, Francisco Yus (1989: 136) propone tres arquetipos repetitivos alejados de la realidad social comunes en los comics:

- El ama de casa desfemineizada, que permite establecer una comparación entre la imagen idealizada de la mujer objeto de acoso sexual, sobre la base de que lo sexual es lo positivo.
- La mujer corporeizada objeto de persecución sexual, que sería aquella que posee a la vez belleza, juventud y poca inteligencia, que explota su atractivo para ganarse la compañía de los hombres ricos y poderosos (Yus, 1989: 138-139). A pesar de las dificultades de expresividad que posee el cómic, casi todos estos personajes aparecen muy maquillados y casi nunca con pantalones que, intuimos, puede ser un símbolo del ascenso de la mujer hacia la igualdad social (Yus, 1989: 140). Esta imagen arquetípica

de la mujer como cuerpo-significante tiende a desaparecer en las publicaciones contraculturales con mujeres dibujantes (Yus, 1989: 141).

- Y, por último, la mujer de ideas radicales que se caracterizó en los *comix* de los años setenta por una cierta identificación con la clase obrera y cuya indumentaria, típica del movimiento contracultural, retrata de este modo la ensayista Alison Lurie (1994: 178-179):

Se caracterizaba por el pelo muy corto teñido en colores llamativos nada naturales: con frecuencia un amarillo muy pálido, a veces rojo, verde, naranja o azul. La cara la llevaban empolvada de blanco pálido, los ojos muy negros y los labios muy pintados. En cuanto a la ropa, el rojo, el negro y el blanco eran los colores preferidos. Los *punks* llevaban cazadoras de cuero negro y pantalones decorados con tachuelas metálicas y cremalleras superfluas; camisetas con tacos impresos e imágenes violentas y/o pornográficas, a menudo de violaciones y asesinatos. La ropa rasgada y manchada artificialmente, sujeta con enormes imperdibles, dejaba al descubierto porciones de carne pálida y enfermiza que a menudo se veía magullada y con arañazos. Uno de los accesorios preferidos era la cadena de perro o de bicicleta, que a veces se llevaba rodeando el cuello... Las chicas *punk* también podían llevar esta indumentaria, o podían variarla.

Paralelamente al rasgo de la indumentaria con fines sexistas, los analistas que abogan por la teoría de la dominación masculina como génesis de los rasgos inherentes al habla insegura femenina llevan sus hipótesis hasta el extremo de sugerir lo que llaman el silencio femenino, por ejemplo en el uso extensivo de mensajes no verbales por parte de la mujer, para suplir la imposibilidad de una expresión verbal libre, en conversaciones donde predominan las interrupciones, la iniciativa conversacional asumida por el hombre y los solapamientos de los turnos de habla masculinos, es decir, en conversaciones en las que el canal verbal se encuentra mermado por presiones ideológicas contextuales (Kramarae, 1981: 18).

En el estudio clásico de Lakoff (1973: 46; 1975) sobre la explicación del discurso femenino inseguro en términos de dominación/subordinación se parte del hecho de que a las mujeres se les haya enseñado a hablar como señoritas impidiéndoseles ser mujeres adultas propiciando, así, un discurso que se ciñe a las expectativas discursivas que les han inculcado durante su infancia y dentro de un entorno vital básicamente machista. Sus ideas principales se centran varios elementos discursivos que se encuentran en los discursos del cómic (Yus, 1989: 148).

Una peculiaridad del discurso androcéntrico de los comics es la masculinización del discurso femenino que impide al personaje femenino exhibir sus propias pautas conversacionales y, por lo tanto, se contribuye, desde estas publicaciones, al vacío lingüístico femenino y a una subordinación al discurso masculino hegemónico. Ante esta pérdida del lenguaje por parte de las mujeres, convirtiéndolas en seres inarticulados, Cheris Kramarae (1981: 25) señala que las mujeres han sido obligadas a adoptar la percepción masculina de la realidad junto con el lenguaje masculino que describe y representa esta realidad. Kramarae resume este hecho en lo que denomina la teoría del grupo silenciado (*muted group theory*), centrada en la visión diferente del mundo por parte del hombre y de la mujer, la dominación del punto de vista del hombre sobre el mundo y la necesidad de cambiar las estructuras ideológicas imperantes para dar cabida a la expresión discursiva de la mujer (Kramarae, 1981: 4 y Yus, 1989: 171).

Durante los años 60 y 70, desde esta premisa, las escritoras feministas intentan (Yus, 1989: 174-175):

comunicar mensajes radicales de las mujeres en tiempos de cambio y alterar el lenguaje de la expresión literaria. [...] La lengua tradicional fue hecha por los hombres, para los hombres. Por lo tanto, las mujeres no poseen una lengua propia – están en silencio. Incluso aunque las mujeres trataran de hablar y expresar sus sentimientos, experiencias, deseos, etc., el lenguaje masculino sería inadecuado para este propósito.

Del mismo modo, existen otras vías mediante las cuales diversas funciones sociales son silenciadas por el orden patriarcal dominante. Un buen ejemplo es el ámbito laboral. Spender (1985: 69) define el trabajo como “algo que hacen los hombres”, ya que amplias facetas del trabajo femenino no entran en los parámetros que constituyen la idea masculina de qué es trabajar. De este modo, las labores de la casa y la crianza de los hijos no poseen la connotación de trabajo remunerado y desde la óptica masculina se prefiere hablar de obligaciones familiares. Cuando la mujer consigue entrar en el espacio del trabajo remunerado, es decir, fuera de las tareas de madre y/o esposa, la mujer se adentra en lo que Stanley (1977: 67) denomina espacio semántico negativo (*negative semantic space*).

Otro aspecto relevante de la dominación masculina sobre la mujer que va de la mano con su invisibilidad es el silencio discursivo de la mujer, que ha sido objeto de estudio

desde posiciones constructivistas del lenguaje (Hare-Mustin y Marecek, 1988). El constructivismo defiende la teoría de que el conocimiento humano no es una experiencia inmodificable sino que, por el contrario, es, en esencia, una estructuración discursiva realizada: “nuestra experiencia no refleja directamente lo que está ahí fuera sino que la ordena y organiza” (Hare-Mustin y Marecek, 1988: 455). El hombre ha sido tradicionalmente el constructor del lenguaje, gracias a una capacidad interactiva en lugares públicos de la que la mujer carecía, manifestando una tendencia a exagerar diferencias discursivas entre ambos sexos/géneros, que son las que más inciden en la creación de la imagen discursiva de la mujer como lo Otro, esto es, como una variación del orden discursivo imperante. A silenciar el discurso de la mujer, mantendremos su posición de subordinación en las relaciones de poder, mientras el patriarcado se erige como la única realidad, objetiva y monolítica, perpetuada por el desarrollo de un discurso estructurado cuidadosamente por el sexo dominante (Hare-Mustin y Marecek, 1988: 181). Esta idea monolítica del lenguaje se refuerza con claridad en los estereotipos que subyacen en los intercambios conversacionales (Yus, 1989: 177).

Otra perspectiva desde la que se analiza la invisibilidad de la mujer es el estudio antropológico del silencio discursivo de las mujeres (Jaworski, 1992) donde toma una dirección diferente y opta por los estudios de antropología social de Edmund Leach (1974) para explicar el silencio de la mujer. Según esta línea de investigación, el pensamiento humano se estructura y organiza en base a oposiciones binarias simples (yo/otro, suciedad/pureza, etc.). El ser humano tiende a asignar el estatus de normalidad a lo que percibe como inteligible, simple, y ordenado, mientras que tacha de anormal lo ininteligible y desordenado. En la terminología de Leach, todo aquello que se presume anormal es tachado de tabú, una afirmación que en términos sociolingüísticos equivale a silenciar el grupo social considerado anormal. El hombre ha conseguido establecer un estatus de ambigüedad para la mujer para luego favorecer su silencio. Esta ambigüedad se percibe, por ejemplo, en la imagen machista de la mujer como madre y a la vez objeto de disfrute sexual. El caso más evidente de ambigüedad es la ansiedad que se genera en la mujer cuando, según Jaworski (1992: 36), “están atrapadas entre dos formas extremas de personalidad: por un lado, los sentimientos íntimos de auto-identidad y unicidad, y por otro lado, la sensación de ser ‘diferentes’ y necesitadas de ajustes para suplir las expectativas que se generan desde los valores dominantes de la sociedad”. Jacob Mey (1984: 268) también comparte esta idea al señalar que el hombre

desea mantener su posición de poder, y cualquier fenómeno que pudiera perturbar el orden social correcto ha de ser rechazado como potencialmente peligroso (Yus, 1989: 178-179).

En líneas generales, en cierto sentido se puede observar cómo algunos personajes femeninos de cómic experimentan un proceso de masculinización para no ser diferenciadas, adoptando roles de agresividad sexual en contraste con la típica imagen de la mujer pasiva que es objeto de la iniciativa masculina; haciendo uso reiterado de la descortesía, dado que la descortesía, contraría a la imagen arquetípica de la mujer que se muestra deferente hacia su interlocutor; la incorrección lingüística; la cooperación conversacional en relación con la competitividad masculina y la cooperación femenina por tener lugar en una situación de habla pública, refuerza esta idea de masculinidad; el físico masculinizado vinculado a la identificación del protagonismo argumental con la ausencia de belleza, o lo que es lo mismo, una tendencia a masculinizar el físico del personaje y anular, de este modo, el modelo de cuerpo-significante bello arquetípico de nuestra sociedad. Esta idea no es exclusiva de los comics que nosotros analizamos, aunque sí toma especial importancia en ellos (Yus, 1989: 180-190).

La masculinización del físico de los personajes femeninos se produce en tres estadios:

- En la masculinización paródica, tendente a la creación de un estereotipo de la mujer radical, donde su rostro des-femineizado, su discurso es agresivo dominante y los trazos y colores son agresivos, especialmente los de su ropa, todo ello con fines a conformar una imagen de fuerte connotación masculina.
- En la masculinización feminista de personajes que son presentados en total igualdad respecto a los personajes masculinos, produciéndose, en este caso, una cierta analogía con la imagen arquetípica de algunas mujeres feministas que reaccionan, con su físico masculinizado o al menos asexuado, a los valores que tradicionalmente se asocian al exhibicionismo femenino y su correlato en la objetivización para la mirada masculina, y tergiversando las demarcaciones semióticas del significante femenino (Silverman, 1986: 49. En realidad, lo que hace este sector feminista es, específicamente, luchar contra la exaltación significativa que se ha hecho presa en sus cuerpos, cargándolos de mensajes

connotados (Tannen, 1993, Bourdieu, 2000), y fuerzan una mirada más allá de su superficie corporal, exigiendo que la mirada se adentre más en su yo-referente.

- Y, por último, en la masculinización extensiva, referida a personajes cuyo comportamiento es ya, en sí mismo, totalmente masculino (Yus, 1989: 194).

Los parámetros aquí expuestos permiten contextualizar el fenómeno del *comix* de carácter socio-político reivindicativo de corte erótico-pornográfico hecho por mujeres objeto de nuestra Tesis. Son aplicables al análisis de las historietas seleccionadas para mostrar cómo justifican la iniciativa colectiva de un grupo de artistas que se unen para darse visibilidad y romper su silencio, con el fin de dignificar a la mujer y criticar el estatus y condición que sus homólogos pretendían perpetuar a través del mismo medio.

En este afán, fue determinante la forma de plasmar su propio concepto de la mujer, fuera de la mística de la feminidad, a través de una representación revolucionaria y alternativa, lejos del *habitus* y la *hexis* corporal patriarcal imperante en el gremio del cómic en general y del *comix*, en particular. Para comprender ese avance, nos detenemos a describir, brevemente, la conceptualización del *habitus* y de la *hexis* corporales patriarcales desde la perspectiva de género aportada por Pierre Bordieu (2000).

1.3.4. *Habitus* y *hexis* corporales de género.

La teoría sociológica de Pierre Bordieu sobre la dominación masculina (2000) y el concepto de *habitus* los tomamos como punto de partida para estudiar las causas de las evidencias y vivencias diferenciales de la identidad social (el género único y verdadero). Permiten unir el aspecto más individual de la conducta de género que destacaría el plano de la acción y conciencia individual del agente, el cual se conduce de acuerdo a un género determinado, al tiempo que también afirma la importancia de la determinación social que ejercen tanto el contexto social más inmediato que rodea a la persona, como las estructuras sociales que definen la sociedad en la que se halla inmersa.

El *habitus* de género primario se adquiere en la primera infancia y marca nuestras experiencias posteriores a través de la acción pedagógica primaria en la familia, escuela, entre otros ámbitos. Es muy importante la socialización primaria porque se internaliza el mundo como el único posible que existe y que se puede concebir. Se implanta en la conciencia con mucha más firmeza que posibles *habitus* posteriores que se puedan inculcar en socializaciones secundarias. Esta lenta familiarización supone un dominio inconsciente del conjunto de conductas, comportamientos y formas de sensibilidad que forman parte del repertorio de un género determinado. La inculcación en el niño y la niña no es una experiencia personal, sino un proceso de interacción constante con las personas que nos rodean. No es una experiencia personal, pero sí subjetiva. Esta labor de socialización acentúa en cada uno de los géneros aquello que define socialmente la identidad propia de cada uno, fomentando las prácticas que convienen y prohibiendo o desalentando los comportamientos inadecuados. La socialización dirigida a los niños fomenta la reducción de la expresión de afecto y el incremento de la agresividad, también la independencia, mientras que los comportamientos dirigidos a las niñas fomentan su rol expresivo y su dependencia (Rodríguez Menéndez, 2005: 11-13).

Debido a los modelos de posición que los niños y las niñas adoptan, en tanto que personas incompletas, que aún no han comprendido ni conocen del todo el orden moral, gran parte de su experiencia procede de haber sido advertidos de sus errores. En este proceso, la influencia del refuerzo positivo y negativo desempeña un papel primordial, de manera que llega un momento en que comportarse públicamente como el género opuesto resulta para niños y niñas algo incongruente. Desde la infancia se repite a la niña que está hecha para la maternidad, inculcándosele valores propiamente femeninos como son el trabajo doméstico o la atención a las necesidades de los demás por encima de las suyas. Esta configuración de un *habitus* expresivo y co-dependiente se realiza a través del refuerzo positivo de cierta disposición asistencial, siendo por el contrario, anulado en el caso de los niños, en quienes se promueve la incompetencia expresiva y el retraimiento en sí mismos, prohibiéndoles llorar y evitando que manifiesten sus sentimientos en público.

El *habitus* de género es un concepto fundamental en el proceso de constitución de la identidad de género, permite comprender cómo se construye el género, al ser definido como esquemas incorporados que da estructura a las conductas, actitudes y formas de

sensibilidad que hacen que una persona se sienta y perciba como masculina o femenina. El *habitus* co-dependiente es un conjunto de disposiciones que orientan a las mujeres a buscar la protección y dependencia del hombre, y por extensión de la familia. Tiene su origen en la disposición adoptada por el género femenino para su mero objeto de demostración de la capacidad pecunaria de su pareja, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico del hombre “para ganar y conservar la estima de los hombres no basta con poseer riqueza y poder. La riqueza o el poder tienen que ser puestos de manifiesto, porque la estima se otorga ante su evidencia” (Rodríguez Menéndez, 2005: 66).

Desde esta perspectiva, la mujer ha contribuido a manifestar la evidencia de ese poder (capital simbólico) o riqueza (capital económico). En este marco, cobra pleno sentido las siguientes palabras de Bourdieu: “el *habitus* masculino se constituye y se realiza en relación con el espacio reservado donde se efectúan, entre hombres, los juegos serios de la competencia [...] Al estar excluida de hecho o de derecho a esos juegos, las mujeres se hallan acorraladas en el papel de espectadoras o como señala Virginia Woolf, como espejos lisonjeros que devuelven al hombre la figura engrandecida de sí mismo” (Bourdieu, 2000: 90).

El proceso de inculcación del *habitus* de género se realiza mediante la interacción constante con el entorno, interacción que hace que el agente construya de forma activa los significados que organizan sus percepciones y experiencias. El *habitus* de género aparece como un principio que permite apreciar y percibir el mundo de una manera determinada, orienta las prácticas y conductas de una persona de acuerdo a su género de pertenencia y, además, dota a estas prácticas de una unificación y de un alto grado de sistematicidad. Ello supone afirmar que el *habitus* de género provoca que las conductas de un género sean sistemáticas y sistemáticamente distintas de los comportamientos constitutivos del otro género.

En este sentido, las propiedades definitorias del *habitus* masculino se identifican con el carácter viril de ese *habitus* y la exaltación de los valores masculinos. Ese *habitus* viril es consecuencia de un proceso de socialización que inclina a los hombres a tomarse solemnemente los juegos que el mundo social constituye como serios y a jugarlos seriamente, tal sería el caso de la guerra, del trabajo desempeñado en la esfera pública e

incluso en el deporte. La histórica falta de poder de la que han carecido las mujeres y su posición subordinada han marcado la configuración de su *habitus* (Rodríguez Menéndez, 2005: 61-62). Frente a este *habitus* masculino, el *habitus* femenino se caracterizan con determinados estados de ánimo o sentimientos caracterizan más a las mujeres que a los hombres (Bartky, 1996: 221-224).

La existencia de una imagen de la feminidad fuertemente estereotipada enseña a las mujeres a interiorizar la mirada de lo que se ha denominado como testigo hostil del ser corporal, de ahí que llegue a observarse con un cuerpo inferiorizado, pues la imagen corporal que se presenta en los medios sugiere una belleza femenina perfecta y, por ello, inalcanzable para la mayoría de las mujeres.

El *habitus* de género ha formado parte de la humanidad y ha arraigado con fuerza. Está inscrito en la objetividad de las estructuras sociales y en la subjetividad de las estructuras mentales. De esta forma los *habitus* se aprecia como transcendentales históricos universalmente compartidos por todos los miembros de la sociedad. De esta situación se deriva tres consecuencias fundamentales:

- los *habitus* de género se ven investidos por la objetividad del sentido común. Ello genera una aceptación de los mismos como propiedades naturales e intrínsecas de cada género, reproduciéndose de generación en generación;
- el *habitus* dominante del varón y la disposición sumisa de las mujeres conforman la base de una representación androcéntrica del mundo que se impone como universal. Será reconocida como tal y se producirá un acto de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica a un modelo de las relaciones hombre-mujer claramente discriminatorio para el género femenino. En el principio está, pues, lo binario, luego todo se distribuye, entre dos y se asigna a un sexo o al otro, según dos polos que se disponen como si fueran opuestos (Héritier, 1996: 212);
- la imposición de los *habitus* de género como transcendentales históricos supone su inscripción en la memoria colectiva de la sociedad, la cual se va reproduciendo de generación en generación. A partir de este momento, se produce una progresiva concordancia entre las estructuras objetivas del mundo social (*habitus* de género

colectivo) y las estructuras cognitivas (*habitus* de género individual) (Rodríguez Menéndez, 2005: 132-133).

Se establece una lógica de contrarios a través de un sistema de oposiciones binarias que ayudan como elementos de eternización de los *habitus* de género. Estas dicotomías no se fundamentan en una racionalidad objetiva; por el contrario, se han originado como consecuencia de una construcción cultural y su sentido “reside en la existencia misma de estas oposiciones y no en su contenido” (Héritier, 1996: 221). De manera que si analizamos el contenido de las mismas, podemos concluir que tienen poca relevancia y significación. Ello no permite afirmar que su valor reside no en el sentido y significado que de ellas se deriva, sino de su misma existencia, la cual no se cuestiona.

Muchas de las disposiciones que caracterizan el *habitus* corporal femenino son la timidez, el malestar, la vergüenza o la inseguridad, consecuencia de la desproporción evidente entre el cuerpo socialmente exigido para el género femenino y el cuerpo real que poseen las mujeres.

La *hexis* corporal de género es una dimensión fundamental de la personalidad social, pues es una manera duradera de mantenerse, de gesticular, de caminar y, por tanto, de sentir y de pensar. *Hexis* es el lenguaje del cuerpo y supone la elección de respuestas coordinadas, de movimientos bien ajustados y eficaces, para la finalidad elegida (Bourdieu, 2000: 190).

La *hexis* corporal femenina se caracteriza por una transcendencia ambigua, cargada de inmanencia; una intencionalidad inhibida “yo puedo/ yo no puedo”; y una unidad discontinua, entre la posibilidad de ejercer una actitud y la propia capacidad corporal. Su cuerpo no le permite apropiarse del mundo y salir a él con la rotundidad con la que el hombre se enfrenta a este mundo a través de su corporalidad. Si bien, el cuerpo vivido como una transcendencia es “pura acción fluida” (Young, 1980: 145).

La *hexis* corporal femenina es de transcendencia ambigua, no es totalmente activa, tiene fuertes dosis de pasividad. Con mucha frecuencia, sólo una parte del cuerpo femenino se mueve para hacer una tarea, mientras que el resto permanece arraigado en la pasividad.

La pasividad corporal es uno de los rasgos definitorios del erotismo sexual, tanto para hombres como para mujeres. No obstante en el *comix* erótico-pornográfico de los 70 estadounidense producido por los artistas masculinos, la pasividad de la mujer era objeto de violencia física en un alto porcentaje. En contraposición a esta representación de la *hexis* corporal de la mujer como objeto pasivo de violencia sexual no consentida, presentan su propia visión del erotismo de la *hexis* corporal de la mujer desde diversos prismas conceptuales, a través de sus *comix* colectivos. A este aspecto le dedicaremos la tercera parte de nuestra Tesis.

SEGUNDA PARTE

EL CÓMIC COMO GÉNERO HÍBRIDO.

2. SEGUNDA PARTE: EL CÓMIC COMO GÉNERO HÍBRIDO.

2.1. Definición del género.

La definición del concepto cómic ha sido objeto de discrepancias entre los teóricos y estudiosos del género, especialmente en España. Pablo Dopico (2011) Antonio Altarriba (1983; 1984; 1995) Rubén Varillas (2013), Daniel Gómez Salamanca (2013) o Román Gubern (1974), entre otros, han centrado sus esfuerzos más en la definición del cómic dentro del contexto español - el tebeo - que en un ámbito más global. En este proceso, entran en juego tres factores interrelacionados como son la denominación, los orígenes y los límites del cómic (Altarriba 2012:10) que no ha llegado a una conclusión definitiva.

Dado el objetivo central de nuestra Tesis, nos alejamos de esta polémica y nos valemos del concepto de cómic ofrecido Will Eisner (2002; 1998; 1996), Scott McCloud (2007; 2005; 2001) y la británica Ann Miller (2007) que definen el cómic, desde una perspectiva más global, como un arte secuencial, un medio de expresión creativa, materia de estudio diferente, forma artística y literaria que trata de la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea (Eisner, 1996: 5; 1998: 6; McCloud 2005: 9). El cómic aúna tres aspectos relevantes para nuestro estudio como son el aspecto textual, iconográfico y el cultural, los cuales, tanto de manera individual como en conjunto, ofrecen variantes distintas del género. Así, entendido como conjunto o serie de viñetas en su origen destinadas a publicaciones periodísticas, con fines humorísticos y satíricos, se combinan los aspectos textual e iconográfico. También puede ser únicamente una serie secuencial de imágenes sin texto. Atendiendo a su cualidad de género híbrido que combina texto e imagen que conforma una narración secuencial, presenta características lingüísticas y estéticas propias (Varillas, 2013: 9):

Se puede partir de la siguiente consideración, no siempre verdadera pero sí suficientemente a menudo como para hacerla regular: la imagen del cómic cuenta, la imagen de la ilustración comenta. En otras palabras, la ilustración es normalmente ilustración de algo, y ese algo puede existir incluso sin la ilustración: su papel es, por tanto, proporcionar un comentario externo, que añade algo al relato (o al texto en sentido general) de partida. En el cómic, por el contrario, cada viñeta tiene una función directamente narrativa; incluso en ausencia de diálogos y de didascalias o texto narrativo, la viñeta cuenta un momento de la acción que

constituye parte integrante de la historieta, y prescindir de ella supone perjudicar en buena medida la comprensión.

Cada país, donde el cómic ha tenido un desarrollo notable, ha dado una nomenclatura diferente en función de su formato, contenido, iconografía o lenguaje. Así en su artículo “Why are comics still in search of cultural legitimation”, Thierry Groensteen (2009: 124-131) trata las causas de la tradicional denominación del cómic como *bande dessinée*, que había recibido las diferentes apelaciones, hasta entonces, de *histoires en estampes*, *histoires en images*, *écits illustrés* o *films dessinés*. El término *bande dessinée*, aplicado de forma general a los comics (García 2010: 31), se ajusta, en realidad, más a las tiras cómicas que a otros formatos de publicación del cómic. En la línea de las *histoires en estampes*, *histoires en images* y los *écits illustrés* se encuentra el vocablo alemán *Bildgeschichte*, formado por *bild* (imagen o fotonovela) y *geschichte* (historia) por lo que podría ser traducida como historia en imágenes o historia visual (Gómez Salamanca, 2013: 34).

En la cultura asiática, concretamente, la japonesa, el cómic se identifica con el término manga ideado por Katsushita Hokusai, en 1814, en referencia a sus bocetos caricaturescos sin desarrollo dramático. En 1901, Rakuten Kitazawa recuperó el nombre para diferenciar sus obras de los *cartoon* y las *comic strips* occidentales (Santiago 2010: 122). Manga es una palabra compuesta por dos *kanji* o ideogramas; el primero, 漫 tiene como significado “caprichosas, irresponsables, al azar, involuntarias”, aunque al parecer los radicales que lo componen tienen que ver con “agua” y “expansión” y vienen a significar “inundación” y de ahí “irresistible”, “inexorable”. El segundo, 画, significa “imagen, dibujo, ilustración, cuadro” (Gómez, Salamanca, 2013: 35; Meca, 2008: 151).

Quadrinhos, en portugués, en referencia al globo en el que se introduce el texto – bocadillos – y, en italiano, *fumetti*, no están tan directamente connotados con el concepto de historieta, sino que son representativos del cómic pero no del todo definitorio del mismo. En castellano se barajan dos términos para referirse al cómic: tebeo e historieta (este último es compartido con la mayoría de países de habla hispana). Tebeo es un término derivado de la revista infantil *TBO* – fundada en 1917 –, que ejemplifica la edición de historietas infantiles en España, (Gómez Salamanca, 2013: 35).

Pese a esta gran variedad de nombres, en todos estos países, junto a la acepción local, se utiliza también el término anglosajón, *comic* que se ha consolidado en España con su consecuente castellanización. El cómic secuencial vinculado a la prensa toma forma de *comic-book* - cuaderno de pequeño tamaño de publicación periódica - a finales de los años 30 cuando el cómic logra el estatus de vehículo artístico (Gómez Salamanca, 2013: 37-39; Gubern, 1973: 52; Barrier, 1982-3: 198; Varillas, 2013: 20-21).

Desde el punto de vista cultural, el cómic, como medio de comunicación de masas de fácil acceso, ejerce un papel fundamental en el afianzamiento de patrones culturales ideológicos, políticos, sociales y, en el caso que nos ocupa, sexuales, siendo en este último sentido, potenciado a través de la representación de los roles de género entre hombres y mujeres y, en especial, la imagen regresiva de la mujer como valor positivo, como vino sucediendo desde comienzos del siglo XX, hasta la llegada del cómic *underground* femenino en los años 70. El sexo, principalmente en la cultura *underground* estadounidense, encontró un espacio de desarrollo adecuado gracias, en parte, al estatus especial que la sociedad estadounidense le otorgó, como algo estrictamente privado. No obstante y, a pesar de los esfuerzos del *Code Comics Authority of America* (CCA) y la *Motion Picture Censorship Board* en contra de la difusión del sexo, la representación ilícita del mismo, los ilustradores e ilustradoras del cómic *underground* se deleitaron en criticar el puritanismo sexual estadounidense del sexo y la sexualidad.

En el *underground*, los primeros comics con alto contenido sexual explícito que merecieron el apelativo de cómic erótico-pornográfico fueron los creados, en 1968, por Robert Crumb, en asociación con Clay Wilson, en tres comics iconos del género: *Snatch* – 3 números – *Jiz* – un único volumen – y *Cunt* (“El único cómic que puedes comer”) – un único volumen -, entre otros títulos. (Estren 1993:115-139). El cómic *underground* era concebido para un público adulto - *For Adults only* o *For Intellectuals Adults Only* -, oscilando su precio oscilaba entre los 25 centavos y poco más de un dólar. El formato de impresión era en blanco y negro, hasta el verano de 1971, cuando ya aparece el primero a color integral y la temática tratada rompía con los preceptos del CCA: drogas, sexo – incluyendo dibujos de genitales de manera explícita –, religión, política, entre otros.

Al igual que sucede a la hora de definir el cómic como género, el cómic *underground* presenta las mismas dificultades al aunar diferentes estilos, subgéneros y formatos, como veremos a continuación (Estren 1993:14-17), pero tienen en común que cumplen con las normas exigidas por el CCA, salvo en el caso de los ilustradores e ilustradoras pornógrafos empedernidos - *hard-core pornographers* - cuya primera reacción es evadir la censura, para ver qué puede ser colado o disfrazado lo suficientemente para que escape del ojo del censor, pero no al ojo del lector. Los y las dibujantes erótico-pornográficos ignoran la censura, llegando, en algunos casos, a una obscenidad extrema. El cómic *underground* se convirtió en el bastión del chauvinismo masculino sexista, su forma más común de retratar a las mujeres, ya fuera como meros objetos sexuales o como “las zorras quintaesencia de la castración”⁹⁷ (Estren, 1993: 129), distaba mucho de lo deseado. Este chauvinismo masculino impregnaba todo el medio, inclusive a las editoras, guionistas, ilustradoras o rotuladoras que colaboraban en publicaciones dirigidas por hombres, no conseguían responder a ese tipo de sexismo, llegando a interferir, en un mayor o menor grado, en cualquier tipo de mensaje que estuvieran intentando transmitir realmente.

En este sentido el cuerpo de la mujer como objeto de representación adquiere un valor significativo y un estatus referente que es el centro del universo publicitario (Yus, 1989: 33). Este estereotipo concuerda con el retratado por Betty Friedan (2009) conforme a la *mística de la feminidad* según el cual la mujer no se identifica como sujeto con los mismos derechos sociales que el hombre, sino que se aferran a su papel tradicional de subordinación al hombre siendo sólo esposa y madre y, fuera de este papel, el de una ávida al sexo o, en el peor de los casos una “zorra” o “puta”⁹⁸. El cómic *underground* hecho por mujeres rompe con este estereotipo, que desde los comienzos del cómic *underground* masculino fue cultivado, muy a menudo, bajo la forma de un sexismo vejatorio contra las mujeres, especialmente, en los erótico-pornográficos.

Para comprender el papel desarrollado por el *comix*, en general y, el *comix* erótico-pornográfico, dentro del género narrativo en el que se enmarca, lingüísticamente y

⁹⁷ Véase la figura 2 correspondiente a la viñeta obra de Rory Hayes recogida en esta Tesis. El entrecomillado es nuestro.

⁹⁸ El entrecomillado es nuestro. Remitimos a la historieta “More than a Woman”, recogida en la tercera parte de la Tesis.

artísticamente el cómic, a continuación, pasamos a enumerar, brevemente, los distintos géneros y subgéneros existentes.

2.2. Los géneros del cómic. El cómic erótico-pornográfico

Dentro de la acepción “cómic” como género híbrido (narrativo/ figurativo) podemos encontrar una gran variedad de subgéneros con mayor o menor desarrollo, en función de diversos criterios como son el formato de publicación, los lenguajes utilizados, las temáticas, entre otros (Barbieri 1998: 204). Hoy día, no hay un consenso en cuanto al número de géneros pueden encajar en la categoría de cómic, dado que diversos géneros pueden ser combinados para formar otros híbridos, algunos bastante definidos, llegando a crear una cierta tradición (Tubau 1975(VI): 6).

Uno de estos géneros es el cómic de aventuras. Como género de acción (Cuadrado, 1991) es el más popular, dado que "la aventura, en su sentido más puro, siempre ha estado presente en la historieta, en todas sus facetas y en todos sus géneros" (Aguilera y Díaz, 1989: 178). Es considerado un macro-género capaz de sujetar a otros muchos e incluso a oponerse a la historieta cómica⁹⁹ para constituirse como uno de los dos grandes géneros-paradigma de toda la producción del medio, equivalente a lo que los profesionales comúnmente denominan "historieta seria" (Tubau 1975(I): 4), por su grafismo realista.

Las convenciones del relato de aventuras clásico proceden de tres fuentes principales: la novela de aventuras del siglo XIX, el folletín y el cine estadounidense (Porcel 2002: 70-71). Tradicionalmente, su origen se remonta al 7 de enero de 1929, con la publicación en varios diarios norteamericanos de *Tarzan of the Apes* (Tarzán de los Monos), de la mano de Harold Foster para United Feature Syndicate. Ese mismo año, la serie *Wash Tubbs*, creada en 1924 por Roy Crane, empezó a derivar hacia el nuevo género, con la inclusión de un adulto Captain Easy (Capitán Easy) entre sus protagonistas (Aguilera, Díaz, 1989: 179). Los siguientes años estarían marcados por este género y otros de acción, a pesar de la existencia de notables series de comedia como *Li'l Abner* (1934) de Al Capp, debido en parte al cambio de gusto experimentado

⁹⁹ Utilizamos aquí este término con el valor de “humorístico”, exclusivamente.

por el público norteamericano a raíz de la Gran Depresión de 1929. Al mismo tiempo, encontramos en Europa, Las aventuras de Tintín (1930-1976) de Hergé que presentan a un intrépido reportero de aspecto juvenil que viaja por todo el mundo junto con su perro Milú, y una serie de personajes secundarios (Vandromme, 1994).

El segundo género de acción en relevancia es el cómic bélico, caracterizado por sus contextos de riesgo, protagonizados por militares y periodistas que, en ocasiones, persigue un contenido propagandístico o antibelicista. Surge a partir de los hechos históricos relacionados con la Primera y Segunda Guerra Mundial, como es el caso del cómic japonés *Norakuro* (1931-41) de Suihou Tagawan (Bermúdez 1995: 21-26) o la producción estadounidense de la mano de Quality Comics que lanzó, el *comic book Military Comics*, además de las series de superhéroes como *Capitán América* y *Wonder Woman*- todas de 1941- con gran éxito comercial durante el tiempo que duró este conflicto, retomado de manera progresiva, posteriormente, tras el estallido de la Guerra de Corea (1950-1953), que decaerá finalmente con la intervención de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. En este momento cobra auge el género de la ciencia ficción o el terror.

En tercer lugar, la ciencia ficción es concebida como un género especulativo de anticipación. Sus tramas ocurren en futuros apocalípticos o viajes en el tiempo e intergalácticos, alienígenas y planetas desconocidos, siendo las escenas más acertadas las de navegación interestelar, los alunizajes, las bombas atómicas o las sociedades híper-industrializadas (Aguilera y Díaz 1989: 2)¹⁰⁰. El mundo representado en estas viñetas difiere del actual o del histórico y la exploración de las consecuencias de tales diferencias es el propósito tradicional de la ciencia ficción, que se utiliza para el puro entretenimiento, para criticar aspectos políticos o sociales contemporáneos o explorar cuestiones filosóficas (Tubau 1975: 27), describir naves espaciales futuristas, robots y otras tecnologías, alienígenas, planetas extraterrestres y viajes en el tiempo, produciendo un choque entre imágenes extrañas y familiares.

¹⁰⁰ Aguilera, Ricardo y Díaz, Lorenzo en la sección "El papel del futuro" del fascículo "La ciencia ficción: Del romanticismo de Flash Gordon a la sofisticación tecnológica", p. 2, para *Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo*, publicado en "Gente" del Diario 16, 1989.

Dentro de los comics de ciencia ficción hallamos distintos subgéneros, como “el mecha”, en referencia al vehículo de grandes dimensiones controlado por uno o más pilotos, que tiene partes móviles tales como brazos o piernas, y varían en su uso dependiendo de la obra de ficción a la que pertenezcan. Un ejemplo es el famoso manga *Mazinger Z*. Un segundo, es el denominado “*space opera*”, donde se narran historias de aventuras románticas, acaecidas, en su mayoría en el espacio interestelar. Los personajes suelen pertenecer al arquetipo héroe-villano, y los argumentos típicos tratan sobre viajes estelares, batallas, imperios galácticos, exhibiendo vistosos logros tecnológicos. El cómic manga *Capitán Harlock, El Pirata Espacial* es un buen ejemplo para ilustrar este subgénero. Y por último, el de superhéroes, cuyas características superan las del héroe clásico, generalmente con poderes sobrehumanos, aunque no necesariamente, y entroncado con la ciencia ficción. La historia de este subgénero, por convención se divide en la Edad Dorada (1938-45), la Edad Atómica u Oscura (1945-56), la Edad de Plata (1956-1970), la Edad de Bronce (1970-85) y la Edad Moderna (1986-hasta hoy día).

Por su parte, el cómic de terror persigue provocar en el lector sensaciones de pavor, miedo, disgusto, repugnancia u horror, con unos argumentos que asiduamente desenvuelven la súbita intrusión en un ámbito de normalidad de alguna fuerza, evento o personaje de naturaleza maligna, a menudo de origen criminal o sobrenatural. En este terror de tinte sobrenatural, es habitual la aparición de fantasmas y monstruos clásicos como hombres lobo, vampiros o zombis, alimentados de las supersticiones y cuentos de miedo tradicionales, así como otros monstruos más modernos, como las desdichadas réplicas humanas al estilo de Frankenstein, que tuvieron origen en la novela de terror nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, de tal forma que suelen ser escasos (Aguilera y Díaz 1989: 242) ¹⁰¹:

Los autores que dibujan el contorno del terror contemporáneo, pocos los que nos han metido el miedo en el cuerpo con la ominosa claustrofobia de un ascensor o el silencio reverberante de esas modernas criptas de los parkings subterráneos. Ya nadie espera encontrarse un vampiro debajo de su cama, pero sí puede haber un vértigo vesánico acechando en la pantalla del ordenador.

¹⁰¹ Aguilera, Ricardo y Díaz, Lorenzo en la sección "El miedo a cambiar" del fascículo "Cómic de terror: Del terror gótico al terror psicológico", para Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo, p. 242, publicado en "Gente" del Diario 16, 1989.

Este tipo de historietas incluyen muy a menudo lo que se denomina *gore*, es decir sangre, fluidos del cuerpo y pequeños trozos de carne de manera explícita. Los espacios o escenarios típicos en los que se desarrolla la historia son cementerios, casas abandonadas, castillos, ruinas, laboratorios lúgubres, bosques o eriales sombríos y jardines decadentes, que han terminado conformando un catálogo de lugares comunes. En los últimos años, se asiste, sin embargo, a una búsqueda "de lo visceral, de lo revulsivo del ambiente urbano, abandonando temores metafísicos de condenación eterna y lúgubres mansiones en borrascosas cumbres" (Aguilera y Diaz 1989: 245).

Presenta una estructura típica de relato breve – de seis a diez páginas, siendo generalmente de ocho –, con un desenlace impactante, reservado en la “página de la izquierda del cómic, con el fin de sorprender más al lector al pasar la hoja” (Beá, 2008: 85-86). Este planteamiento apenas será tratado en la primera mitad del siglo XX, debido a que los productores y distribuidores de las tiras de prensa prefirieron evitar molestias con posibles editores y suscriptores que podrían rechazar un género no estimado “apto para la infancia” (Aguilera y Diaz 1989: 243), optando por complacer a todo el público estimado como potencial. A partir de los años 50, será desarrollado por la EC Comics y, posteriormente, en los años 60 y 70, renovado por Warren Publishing, proporcionando en la actualidad una mayor variedad de estructuras en el género.

Este tipo de *comic-books* aparecieron en 1929, sin abordar aún el género de forma específica hasta la aparición de *Frankenstein Comics* (1945), tras el declive del subgénero de los superhéroes, a partir de la Segunda Guerra Mundial, destacando *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror* y *The Haunt of Fear* de EC Comics. Tanto este género como las historietas de crímenes fueron sometidos a la censura del *Comics Code Authority* (1954), limitando en gran medida la inclusión de referencias al horror y al terror, entre 1955-1963. Ejemplos destacables son los clásicos *Kitaro del Cementerio* (1959), o el popular *fumetto nero*, aparecido a principios de los años sesenta en Italia, con personajes como Satanik, Kriminal y Diabolik.

Tradicionalmente, se atribuye la creación original del cómic infantil al suizo pedagogo, escritor, pintor y caricaturista Rodolphe Töpffer (1799-1846) la invención de la historieta ilustrada (1827), considerado el padre de la historieta moderna (García

2010: 49), pese a que en 1896 en Estados Unidos se publicó el primer suplemento infantil con historietas en un periódico (Töpffer, 2012; Groensteen y Benoît, 1994).



Figura 4: <http://leonardodesa.interdinamica.net/comics/lds/vb/VieuxBois00.asp?p=Intro>

Töpffer realizó un pequeño álbum titulado *Les Amours de M. Vieux-Bois*, que no vio la luz hasta 1927 (Gracia 2010: 48). Los comics infantiles son aquellos considerados, por la temática – con cierto matiz moralizante – (Vázquez de la Parga 1980: 234-237) y la edad de sus personajes, recomendables para un público infantil, aunque tradicionalmente el cómic haya sido concebido como un medio de comunicación dirigido a adolescentes (Guiral 2012).

El cómic humorístico es uno de los más importantes (Tubau, 1975: 4) dada su capacidad para contaminar a otros géneros, como sucede con el cómic costumbrista. La composición de este subgénero exige una planificación menos elaborada que la requerida para otros géneros, como el de ciencia-ficción, (Das Pastoras, 2010)¹⁰², sin embargo la inclusión de gags, chistes o bromas, tanto visuales como verbales, y cientos de situaciones insólitas con la intención de provocar una sonrisa en el lector, no puede estar sustentada exclusivamente en una sucesión de chistes inconexos, pegados a la fuerza, prefiriéndose la creación de una situación graciosa que vaya destilando gags a medida que avanza (Ribera 1981: 94).

¹⁰² Das Pastoras en Entrevista a Das Pastoras, publicada en Lobežno. Das Pastoras, Panini España, S. A., Barcelona, 2010.

En los inicios del cómic humorístico hallamos una revista inspirada en la famosa *Le Charivari* (1832) y la revista mensual británica *Punch* (1841), la cual fue el motor de la expansión mundial de la historieta, al dirigirse a un nuevo sector aupado también por la revolución social e industrial: la infancia. El modelo de *Punch* fue imitado en todo el mundo, dando como resultado en Alemania a *Fliegende Blätter* (1848), en Japón, a *The Japan Punch* (1862-87) y, en Estados Unidos, a *Puck* (1877), *Judge* (1881) y *Life* (1883), verdaderos campos de prueba del cómic de prensa en los que comenzaron dibujantes destacables de la época. Las tiras más importantes adoptarían predominantemente protagonistas orientados a la infancia, aunque con una fuerte carga intelectual, como *Nancy* (1938) de *Ernie Bushmiller*, *Barnaby* (1942) de *Crockett Johnson*, *Pogo* (1948) de *Walt Kelly* y *Peanuts* (1950) de *Charles Schulz*, con su mundialmente famoso *Snoopy*.

El cómic costumbrista, tradicionalmente, se ha mezclado con el género cómico. A diferencia del cómic histórico, desarrolla acciones de la cotidianeidad de la vida familiar y profesional de sus protagonistas, plasmando una visión de las relaciones sentimentales, menos estereotipada que en la historieta romántica, y sin exigir un final feliz. Entre sus componentes no encontramos el humor ni el sexo, como en la historieta cómica o la pornográfica, sino que estos aparecen sólo como un ingrediente más. Puede ser vehículo de denuncia de lacras sociales, sin llegar al panfleto político, y los personajes que intervienen suelen mostrar un lenguaje directo y coloquial. Esto, sumado a la secuenciación y planificación de la acción en un entorno realista, facilitan su adaptación teatral (Bozo, 1989: 79).

Asociado el cómic costumbrista al fenómeno de la novela gráfica, se produce un auténtico *boom* de este tipo de relatos, destacando los estadounidenses *Chris Ware*, *Daniel Clowes* (*Ghost World*, 1993) o *Craig Thompson*; los franceses *Philippe Dupuy* y *Charles Berberian* (*El Señor Jean*) y *David B.* Entre los españoles *Calo*, *Nacho Casanova* o *Fermín Solís*, el suizo *Frederik Peeters* (*Píldoras azules*, 2001) y, en Japón a *Jirô Taniguchi*, autor de *El almanaque de mi padre*. Y entre el elenco femenino, hay que destacar, a *Zeina Abirached* o *Marjane Satrapi* o en un terreno más comercial, la serie *Aya de Yopougon* (García, 2010: 85).

Aunque la novela gráfica, como ya hemos visto, es un término controvertido, que puede referirse tanto a un formato de publicación, como a un tipo moderno de historieta para adultos o lectores maduros (García, 2010: 16) surgida a finales del siglo pasado, entre sus características relevantes destacan su un formato de libro, el denominado *comic-book*, que suele ser producto de una única autoría y muy raramente de un colectivo, siendo éste precisamente el caso objeto de nuestra Tesis.

Suelen tratar una única historia extensa (García, 2010: 218-219), normalmente autobiográfica, en la que se incluyen recursos estilísticos propios del género narrativo literario como *flash back*-s o el uso de diferentes tiempos narrativos, entre otros (Ramírez, 2009: 12). Además, en un sentido diacrónico, es un movimiento vanguardista del siglo XXI heredero de la historieta alternativa y con difusión internacional, que abarca tanto cómic estadounidense (Charles Burns, Daniel Clowes, Gary Panter, Joe Sacco, Seth) como francófono (Guy Delisle, Marjane Satrapi), español (Paco Roca, Luis Durán...) e israelí (Rutu Modan) y japonés (Jiro Taniguchi), por citar algunos, cuya figura central es Chris Ware (García, 2010: 215-264). Puede considerarse, en este sentido, "como el último (hasta ahora) de los varios intentos hechos por el cómic de asaltar la fortaleza de la respetabilidad cultural" (Ramírez, 2009: 12).

La denominada "historieta romántica" ha estado habitualmente destinada a un público femenino, siendo uno de los pocos que, por tradición, ha sido cultivado por mujeres (Tubau, 1975: 29). El tema principal es la relación y el amor romántico, pudiendo existir diversas sub-tramas en la historia, como conflictos, desavenencias, aventuras y desventuras referentes al enamoramiento, la amistad y el amor. El fundamento de estos comics es la noción maniquea de la existencia de una justicia emocional innata, de tal forma que la gente considerada buena acaba siendo recompensada y la malvada, castigada. Los amantes que se arriesgan a luchar por su amor y su relación acaban siendo honrados con justicia emocional y amor incondicional. Si no fuera así, nos hallaríamos ante una historieta más bien costumbrista. Una diferencia entre "contar una historia de amor de verdad o contar una historia de tres páginas en la que tiene que haber un beso al principio, otro al final, final feliz, dos protagonistas masculinos y uno femenino" (Giménez, 1982: 24). El final de la historia debe ser, por lo tanto, positivo, sugiriendo al lector que el amor entre los

protagonistas y su relación perdurará por el resto de sus vidas, aunque esta vida de pareja no llegue a representarse. Las historietas románticas finalizan de tal manera que el lector se siente bien. Es habitual que presenten gran riqueza de vestuarios y alguna referencia a países exóticos.

La historieta policíaca, también denominada de serie negra o de crímenes, compone uno de los géneros de acción que aborda la actividad criminal y su investigación, lo que permite al autor, cuando la censura no lo impide, “explorar las partes menos decorosas de nuestra sociedad” (Aguilera y Díaz, 1989: 18)¹⁰³, tanto desde el punto de vista de las fuerzas del orden - como sucedía en los primeros comics -, como de los criminales (ladrones, asesinos, gánsteres, *yakuza*), en oposición de la novela negra que “había entronizado el protagonismo del detective privado” (Vázquez de la Parga, 1989: 31)¹⁰⁴. Otros personajes destacados de este género son la *femme fatal*, quien, en apariencia inofensiva, puede arrastrar a sus víctimas al peligro o a la muerte; los espías y las víctimas.

En cuanto a género, presenta una gran diversidad de “mensajes e influencias” (Aguilera y Díaz 1989: 18), logrando orientarse hacia la aventura o la terror, o bien hacia el costumbrismo de los ámbitos de trabajo de los personajes. Se recurre de manera constante al suspense y a la intriga. Algunos de los títulos de estas historietas (específicamente los publicados en formato de encuadernación rústica, barato y de consumo popular – *pulp* –) suelen poseer elementos de la ficción, conteniendo una temática lasciva de contextos eróticos o violentos. Muchos de los arquetipos de esta variedad de comics se pueden hallar en la literatura de cordel y de los romances de ciego (Pulido, 2008: 34-36; Fuente, 1992: 171-192), muchos de los cuales abordaban la exposición de crímenes truculentos (Porcel 2000: 15-16):

la figura del criminal como esencia del mal mismo que actúa por un ansía invencible de hacer daño sin otro motivo aparente; la bondad de las víctimas por el mero hecho de serlo y muy a menudo la localización del crimen en un medio

¹⁰³ Aguilera, Ricardo y Díaz, Lorenzo en la sección "Policías y ladrones" del fascículo "La serie negra: De la gallardía de Spirit a la acritud de Alack Sinner", para *Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo* en "Gente" del Diario 16, 1989. p. 18,

¹⁰⁴ Vázquez de Parga, Salvador, en la sección "El cómic y la novela negra" perteneciente al fascículo "La serie negra: De la gallardía de Spirit a la acritud de Alack Sinner", para *Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo*, "Gente" del Diario 16, 1989, p. 31.

urbano, al que intuimos como corrupto frente a la franqueza de costumbres del ámbito rural.

Tras “un predominio abrumador del género humorístico que caracterizó al nuevo arte desde su nacimiento” (Ruíz Márquez, 1973: 41-43) la Gran Depresión de 1929 y los cambios sociales de los años 30 llevan a un cambio en el gusto del público estadounidense, que se decanta mayoritariamente por las tiras de acción. Entre éstas, surge también el género policíaco que “se halla directamente influido por los acontecimientos cotidianos reflejados en las primeras páginas de los periódicos y que describen la violenta lucha desatada entre las fuerzas de la ley y el gangsterismo” (Ruíz Márquez, 1983).

Dentro del cómic fantástico, la fantasía es un elemento estructurador de la composición de diversos sub-géneros del cómic en su concepción más amplia, pero es frecuente otorgarles una entidad diferente. El cómic *per se* es un medio propicio para el género fantástico, dado que la “absoluta libertad del lápiz ante la página en blanco da al artista la capacidad de proponer el más delirante de los mundos posibles con el único límite de su imaginación” (Aguilera y Díaz, 1979: 50)¹⁰⁵. El relato del cómic fantástico se desarrolla en un mundo existente, sobrenatural, en ocasiones, o fuera del alcance racional, en combinación con la magia, la mitología o el sueño, formando, en este último caso, historietas de corte surrealista, en el sentido literario del término. Igualmente, guardan relación con los cuentos de hadas, la fantasía heroica o el ciclo artúrico, asemejándose a las antiguas epopeyas donde el héroe se enfrenta a las fuerzas del mal, representadas por monstruos (dragones, etc.), o personajes malignos (magos, brujas, etc.) a los que derrota.

Según la variedad temática que presenta, el cómic fantástico genera una serie de subgéneros como son la fantasía heroica, espada y brujería, espada y planeta, alta fantasía, fantasía oscura, ciclo artúrico o el Mahō shōjo. Este último, conocido de manera popular en el medio como *magical girl* (niña mágica) es un estilo de animación

¹⁰⁵ Aguilera, Ricardo y Díaz, Lorenzo. *Terminal*, 1979. En la sección “Las imágenes de la imaginación” del fascículo “La fantasía: Del mundo onírico de Little Nemo al universo de Moebius”, p. 50.

japonesa (anime y manga) que tiene como tema principal niñas o chicas que tienen algún objeto mágico o algún poder especial.

Paralelamente, el cómic histórico desarrolla su acción en el pasado, en ocasiones en escenarios exóticos, que funcionan como telón de fondo de la aventura individual (Mora 1987: 147). Cuenta con los subgéneros de la historieta bélica, del Oeste (*Western*) - a los que se suele atribuir entidad propia (Aguilera y Díaz, 1989) -, las historietas de egipcios, romanos o piratas y la historieta “folclórica” (Tubau, 1975: 37). Lo cierto es que “el alza de los comics italianos y francófonos durante las dos últimas décadas, así como el auge tradicional de la historieta de aventuras, ha motivado que este último se acerque a rigurosas escenificaciones históricas y que incluso derive hacia profundas interpretaciones de las circunstancias sociales y políticas del pasado” (Lladó, 2001: 76).

El subgénero más afianzado dentro del cómic histórico es el *western*, por permitir trasladar sus arquetipos a otros contextos espacio-temporales. Las primeras series de historietas dedicadas a los *cowboys* surgieron en los años veinte en Estados Unidos, con un éxito considerable, desde sus comienzos, siendo una de las pioneras fue *Young Buffalo Bill* (El joven búfalo Bill) de Harry O’Neill, permitiendo llevar el género a la gran pantalla y con ello dar el salto fuera del continente americano, especialmente, a Europa (Fernández, 2007: 20-23).

El género adulto o también llamado el cómic erótico-pornográfico del cómic es un tipo de historieta que suele contener temática erótica, homo-erotismo, la presentación del desnudo y del semidesnudo, la sexualidad y el sexo explícito. Posee un carácter popular e irreal. Abarca desde el erotismo hasta la pornografía (Douglas Lopes, 2009) y, tradicionalmente, su objetivo es pretender la excitación, en virtud de las cualidades intrínsecas del medio, cuyo elenco de protagonistas reúnen físico y capacidades sexuales que les permiten “rebasar ampliamente los límites de la realidad”, así como “la especial morbidez de la imagen fija, que con sumisa inmovilidad permite al lector recrearse en cada meandro del trazo” (Douglas Lopes, 2009; Aguilera y Díaz, 1989: 82).

La frontera entre el erotismo y la pornografía entra dentro del límite de la apreciación personal, pero en el cómic erótico prima el desnudo que incite y sugiera al lector o la

lectora fantasía más allá de lo plasmado, mientras que el pornográfico ilustra el sexo explícito.

La oferta de comics adultos es muy variada, siendo el cómic japonés la referencia actual de este tipo de producción (Johnson-Woods, 2010: 9, 15-28). No obstante, la sensualidad puede estar presente en otros tipos de historietas, como es el caso de los comics de superhéroes, gracias a la estética que sugiere su fisiología. La diferencia se establece, por tanto, en el grado de importancia de los elementos eróticos para el desarrollo de la historia. Desaparecidas las barreras de la censura, ha gozado de un gran apogeo desde los años 60, dada la clara receptividad del lector a estos productos (Samaniego, 1973).

A principios del siglo XX, surgen en las primeras revistas del género erótico-pornográfico que contienen fotografías de mujeres desnudas parcial o totalmente tanto en portadas como en su interior. Estas publicaciones originalmente eran disfrazadas como “revistas de arte” o más tarde, también como revistas “naturalistas”, como complemento del nuevo culto naturalista de la época. Todas ellas fueron evolucionando hasta 1950 (Gabor, 1984) en las que este tipo de boletín se convirtió en revistas masculinas con el nacimiento de la revista *Modern Man* o la conocida *Playboy*.

No solo las publicaciones eróticas o pornográficas, destinadas a un público evidentemente adulto, contenían material fotográfico inicialmente, sino también ilustraciones y en especial el cómic, que hacen que sus personajes lleguen a tener apariencias físicas y capacidades sexuales que superan la realidad (Aguilera y Díaz, 1989: 82). El punto de partida de este tipo de revistas lo encontramos en las publicaciones satíricas a finales del siglo XIX y principios del XX donde abundan las imágenes con ideales de belleza femenina con una doble intención.

La primera historieta con contenido erótico es la tira de prensa de jóvenes bañistas basada en la comedia musical *The Rising Generation* llamada *Bringing up Father* (Pérez, 2012) en 1913, creada por el autor George McManus para el King Feature

Syndicate¹⁰⁶. En español fue publicada bajo el nombre de *Educando a papá* en un periódico en Argentina y *Zebulón y Familia* en España en el suplemento de Los Chicos (1929-¿?) de El Mercantil Valenciano (Poncel, 2002). No obstante, no será hasta los años 20 y 30 que surjan el tipo los denominados *Dirty Comics*, de cuyas publicaciones la más famosa son las *Tijuana Bibles*, también conocidas en la época con los nombres de *Eight- Papers*, *Jo-Jo Books*, *Jiggs and Maggie Books*, *Tillie and Mac Books* o *Fuck*. Esta publicación se encontraba de manera clandestina en el mercado estadounidense en un formato de pequeños cuadernillos apaisados sobre papel de ínfima calidad, con una impresión monocroma en tinta negra y en raras ocasiones en bicolor de negro y rojo. Su forma de distribución y venta clandestinos las hacía circular de mano en mano en sitios como barberías, estaciones, tugurios clandestinos, camionetas o a las personas de a pie, directamente en la calle. Los dibujos que contenían eran de trazo rápido y de poca calidad, que copiaban la estética de las tiras de prensa de gran éxito en Estados Unidos. En las *Tijuana Bibles* aparecían personajes infantiles (Popeye, El Pato Donald o Archie), héroes o superhéroes (Superman, Tarzán), personajes de cuentos (Blancanieves y los Siete Enanitos), estrellas de cine (Greta Garbo, Cary Grant) y políticos del momento en actitudes sexuales y obscenas. Debido al grado de obscenidad que plasmaban las convertían en publicaciones ilegales, motivo por el cual sus autores evitaban firmar sus obras.

En Inglaterra, surgen los primeros movimientos de renovación estética y formal del cómic de contenido sexual que más tarde serían importados a Estados Unidos durante los años 30 y 40, cuando aparece el primer *comic strip* (tira de cómic) protagonizado por un personaje femenino: Jane, icono de las tropas británicas en la Segunda Guerra Mundial. Creada por el británico Norman Pett, en 1932 para el periódico inglés *Daily Mirror*, bajo los nombres de cabecera *Jane's Journal* o *The Diary of a Bright Young Thing*, narra el hilo argumental repetitivo de la pérdida de ropa, de una manera u otra (a menudo la protagonista no se da ni cuenta), de Jane, a la cual siempre le sigue una cohorte de enamorados. Aun así, rara vez el personaje se despoja de su lencería, hasta que en 1943 en una tira salió completamente desnuda y en medio de una multitud de soldados británicos, situación causada al tropezarse al salir de la bañera. La colección de

¹⁰⁶ Agencia de prensa estadounidense propiedad de la Corporación Hearst, fundada en 1915 por William Randolph Hearst. Ejerció una labor primordial en los inicios de la historia del cómic en los Estados Unidos. En la actualidad distribuye alrededor de 150 tiras de prensa, columnas periodísticas, y pasatiempos a miles de periódicos de todo el mundo.

estas tiras cómicas pone el broche final cuando la protagonista contrae felizmente matrimonio.

En un panorama de héroes en las *comics strips*, Jane es claramente también una heroína, ya que dentro de la subordinación del género de la época (la única aspiración era ser esposa y madre perfecta), este personaje conseguía tener una decisión propia no íntegramente sometida al hombre, aunque estas iniciativas de emancipación no acaben llegando a buen puerto, a esto se le podría sumar, que los personajes masculinos que la rodean la acaban mirando al personaje de Jane con una benevolente superioridad (Pons, 2012).

Este personaje no cuajó como se esperaba en Estados Unidos y en 1946 la publicación fue retirada del mercado. Aun así, sirvió de inspiración a Milton Caniff para crear otra cabecera en titulada *Male Call* (1943-1946). Caniff elaboró de forma gratuita esta tira cómica semanal dominical para los periódicos de los campamentos militares durante la Segunda Guerra Mundial, con ello hizo su contribución al país, pues su fin era animar a las tropas americanas asentadas en distintos campamentos por el mundo (Vaughn, 2010). Debido a su contenido picante, antes de su publicación las tiras debían pasar por un tribunal de censores militares. Protagonizado por Miss Lance¹⁰⁷, una mujer de pelo moreno y voluptuosa, una infiltrada en el ejército estadounidense en un asentamiento militar en China sin determinar. El cambio radical del personaje original al nuevo diseño de manera externa como interna, de una rubia, inocente y dulce Burma a una morena, dura y lista Lance, conocida como “General”, llegó a tener tanto éxito que consigue tener su propia serie de dibujos animados, convirtiéndose en el primer cómic lo consigue.

La serie de cómic que sucede a *Male Call* es *Modesty Blaise*, protagonizada por su personaje homónimo, moderno e independiente, una especie de versión femenina del personaje de novelas espía James Bond. Creado por el escritor Peter O'Donnell y el dibujante Jim Hollaway en 1963 (Caniff, 2011; López, 2010), el personaje se aleja del clásico tópico de mujer dependiente de un hombre (Guiral, 1988), que cuenta con su fiel

¹⁰⁷ Este personaje fue el sustitutivo de Burma, otro personaje anterior creado durante las dos primeras semanas de su lanzamiento. El Personaje de Miss Lance deriva de otro personaje Dagon Lady, aparecido en la famosa historieta de Caniff, *Terry and The Pirates*.

mano derecha William Garvin, personaje subalterno y totalmente pasivo frente a ella en todo momento (Moix, 1968), nunca amantes aunque si inseparables. Modesty es una figura de reivindicación de la iniciativa de libertad de la mujer tanto en el plano social como en el sexual, dejando de ser un mero objeto de deseo y tomando sus propias riendas en cuanto a elección o expresión. El erotismo presente en esta tira hace que se marque más claramente la diferencia del cómic adulto, el cual tomará esta muestra sexual como algo natural y convencional en una lectura de comics para adultos (Pons, 2012).

Durante las década de los 40 y 50 aproximadamente, surgen de manera clandestina publicaciones con contenido erótico-pornográfico *bizarre* - estafalario, extraño o peculiar -. Es el caso de la revista estadounidense *Bizarre* creada en 1946, que incluye contenidos de *bondage* y sado-masoquismo (BDSM) (Coma, 1978: 47-48). Dentro de esta publicación encontramos cabeceras como *The Adventures of Sweet Gwendoline*, realizada en un formato a doble página por el fotógrafo y dibujante estadounidense John Willie (Rodríguez, Barrero, Álvarez y Urrutia, 2008). La protagonista de esta historieta es la dulce, rubia y voluptuosa Gwendoline (*Sweet Gwendoline*) que se presenta siempre como una damisela en apuros atada con cuerdas, que consigue ser rescatada, para, finalmente, volver a ser ligada a otras cuerdas. La responsable de estas ataduras en la Agente U-69, una mujer morena ataviada con elementos del sadomasoquismo, como botas altas de tacón de aguja y corpiños, todos de cuero. Otra de las cabeceras a destacar es *Princess Elaine* (Rodríguez y Barrero, 1978), una historieta de tintes sadomasoquistas entre mujeres blancas realizado por un autor afroamericano, Eugene Bilbrew, cuya firma encontraremos bajo pseudónimo en sus trabajos como “Eneg”, entre otras (López, 2012).

En Francia, durante la revolución sexual de los 60 surgen nuevos personajes, mujeres atractivas y autónomas que ya no juegan el rol de objeto sexual. La pionera de este tipo de nueva heroína del llamado *fantaerótico* es Barbarella, que hizo su aparición en papel de manera seriada bajo un título homónimo en *V Magazine* en 1962 de la mano de su creador Jean-Claude Forest (Leonardi, 2003). Inspirada en Brigitte Bardot (Pons, 2012), Barbarella, encarna la liberación sexual de la mujer, ya que va viajando de planeta en planeta donde tiene numerosas peripecias con aventuras sexuales con distintos personajes. Durante estas relaciones sexuales que mantiene, encontramos amantes

extraterrestres a menudo del mismo sexo que ella y con juguetes sexuales como Machine Excessive¹⁰⁸, todo ello hace que la protagonista tenga la necesidad de eliminar al hombre en el acto sexual o usarlo como objeto sexual a su antojo. Encontramos similitudes en los guiones del personaje antes citado de *Jane* con el de Barbarella ya que ambas acaban en ropa interior con una velocidad asombrosa, y el fin de estas historietas es el deleite masculino con la desnudez femenina, a pesar de las ideas liberales que quiere transmitir *Barbarella*, que quedan en un segundo o tercer plano o directamente eludido.

A Barbarella le siguieron muchos otros tantos dentro de la misma revista. La primera sucesora de Barbarella en salir a luz fue la atractiva y fuerte agente secreta inspirada en la actriz Marlène Jobert, en cuya cabecera de la historieta rezaba el título de *Scarlett Dream*¹⁰⁹. Esta *bande dessinée* es creada por el guionista Claude Moliterni y el dibujante Robert Gigi en 1965 de manera seriada en la revista *V Magazine* (Knigge, 1985), la misma de Barbarella. Dentro de la misma revista también encontramos otro título erótico que no debemos olvidar, *Blanche Epiphani*¹¹⁰ (1967) (Lob, 2013; López, 2012), una parodia de los seriales de folletines del siglo XIX donde una joven virginal es acosada perpetuamente por varones con intenciones obscenas y sexuales hacia ella. Aun así, el erotismo es refinado, literario, con un humor selecto donde prima más la desnudez femenina en la ausencia de sexo explícito.

En Italia, sucesoras de Barbarella son *Selene*, *Uranella*, *Gesebel*, *Alika*, *Isabella*, *Mesalina*, *Satanik*, *La Jena*, *Zakimort* y *Valentina*, entre otras (Ausente, 2008). *Selene*, creada en 1965 por el guionista Dadus y el dibujante Marco Rostagno para la editorial italiana Littera, posee un diseño semejante al de Barbarella, pero de calidad inferior. Su vida en el mercado es breve y efímera (Farina, 2002). En el mismo año de la salida de *Selene*, de la mano de la editorial Cofedit, nace *Alika*, un personaje con licencia para amar, pero de desnudo recatado. En un principio, *Alika* trata un género aventurero, pero a partir del número 7 de su serialización, se inclinará a cierta sátira político-social que lo convertirá en un producto de fenómeno cultural en su país. A *Alika* le sigue *Uranella*,

¹⁰⁸ Machine Excessive u Orgasmotron es una máquina creada por el enemigo de Barbarella, el Dr. Duran Duran, con la función de provocar orgasmos al que lo usa, hasta el punto de llegar a matar a su usuario.

¹⁰⁹ Fue galardonada como mejor libro en 1977 en el Salone Internazionale del Fumetto di Lucca.

¹¹⁰ En España se publicó bajo el título de *Las Tribulaciones de Virginia*. Barcelona: Norma Editorial, 2013.

cuyos elementos eróticos no van más a allá de un sucinto bikini del que no se despoja nunca. Esta princesa desterrada del denominado género *fantamagia* del *fumetti* italiano es creada por el guionista Arnoldo Prero Capri y el dibujante Floriano Bozzi en 1966 (Chico, 2010). En este mismo año también vio la luz “La Corsara dello Spazio”, *Gesebel*, la líder de un planeta reinado por mujeres que viajan para exportar su cultura al resto de la galaxia y esclavizar hombres con fines placenteros (Leonardi, 2003). Sus creadores, a pesar de ese “toque feminista” aparentemente que tiene, son el guionista Max Bunker y del dibujante Magnus.

No podemos olvidar, en el *fumetti* erótico italiano, a la más famosa creación del autor Guido Crepax, *Valentina*, aparecida por primera vez en el número 2 de la revista *Linus* en 1965 (De la Calle, 2007: 16). Nacida inicialmente como la novia del personaje principal *Neutron*, Valentina Roselli, encarnaba a una fotógrafa milanesa. Pronto Crepax vio el potencial del personaje de Valentina, y decide dedicarle su propia cabecera, en la que las narraciones de género de aventuras que contenían evolucionaron a historias que mezclan la vida cotidiana y la fantasía literarias. El teórico Oscar Massotta, lo describe como el nacimiento del “relato derivacional”, momento donde el establecimiento clásico del superhéroe por sus personales conquistas y logros son abandonados por “el relato rigurosamente vicario de una vida sin poderes, zarandeada por los acontecimientos, y donde la belleza, la pasividad de la heroína y los principios más generales de un feminismo encantatorio son una y la misma cosa” (Masotta, 1982: 131-132). Según evolucionan las historias de Valentina, podemos apreciar que éstas se desarrollan más en sus fantasías que en el vida real donde vive el personaje, dificultad de lectura de la obra, que destaca la teórica Francesca Lladró, como consecuencia de que “la vida de su protagonista se estructura desde áreas del subconsciente y de la opresión sociológica” (Lladó, 2001: 78). En cuanto al contenido erótico del personaje y la historieta, algunos teóricos comentan que el grado no es nocivo para el lector, ya que no se presenta “vulgar, grosero, antiestético, convertido en mercancía” (Bernardi, 1978: 7-13)¹¹¹.

La transformación y evolución del cómic europeo para adultos va en paralelo de una manera muy clara con el movimiento *underground* en el cómic estadounidense de los años 60 y 70, y con la aparición del *Comic Code Authority* (CCA, 1954), un código

¹¹¹ En *Linus* 83 (febrero 1972), cf. bibliografía Marcello Bernardi (1978).

ético que censura los contenidos considerados inapropiados, impuesto a las publicaciones. Este código afectó notablemente a los contenidos de los *comic-books* (Pérez Fernández, 2009: 301-109), dado que se consideraban un potencial daño para el público infantil (Wertham, 1954). El CCA condenaba a la prohibición entre otras cosas los comics con contenidos seducción, violación, sadismo y sadomasoquismo, por ello, hubo secuestros y quemas públicas de ediciones que llevaron a la ruina y el cierre de más de una editorial del medio (Mann, 1988; Ellis, 2005: 303).

Dentro de las publicaciones para adultos, Hugh Hefner defensor de las libertades individuales, activista por la igualdad racial y uno de los precursores del erotismo gráfico de principios de los 50 (Jiménez, 2013), fue acosado por las autoridades federales debido a su revista *Playboy* (1953), creando un cambio en el modelo masculino de “valiente soldado luchador” al “*playboy* seductor y misterioso” (Preciado, 2010), que desembocó en muchos abandonos de hombres en los hogares y que fomentó el trato denigrante de la mujer como simple mercancía dirigida a un público masculino y heterosexual.

Al crear este nuevo estilo de hombre moderno, la publicación contaba con guías para disfrutar de la vida, artículos de destacadas personalidades internacionales de la cultura del momento¹¹², reportajes fotográficos, narrativa de ficción, humor, sátira, dibujos y por supuesto comics – género en el que era un diletante – (Boucher, 2009), pues las viñetas y las ilustraciones eran parte importante de la revista. La historieta más famosa de *Playboy* es *Little Annie Fanny*, creada por los autores Harvey Kurtzman, creador de la famosa revista satírica *MAD*, y Will Elder (Flores, 2003) parodia a *Little Orphan Annie*, la serie de Harold Gray. Esta cabecera de la revista de *Playboy* estuvo en vigor entre 1962 y 1988, con un total de 106 publicaciones con una narración breve y muy completa de una extensión entre de 3 y 7 páginas (López, 2012), de protagonismo coral. A pesar de esto, esta serie es protagonizada por la rubia Annie, modelo y actriz, de muy pocas neuronas, que se pasea por las viñetas con desnudos parciales e integrales, por ello expone la ridiculez de las situaciones eróticas mediante la sátira, ya que Kurtzman

¹¹² Truman Capote, Gore Vidal, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Gabriel García Márquez, Norman Mailer, James Baldwin, James Jones, Michael Crichton, P.G. Wodehouse, Arthur C Clarke, John Irving, Doris Lessing, Margaret Atwood Norman Mailer, Ian Fleming o Ray Bradbury, y entrevistas a personajes célebres o del momento como Martin Luther King, Frank Sinatra, Malcom X, Bertrand Russell, James Hoffa, los Beatles, la Princesa Grace, Cassius Clay, Fidel Castro, John Lennon, Orson Welles o Gene Kelly, entre otros.

“denuncia, a su manera, la manipulación del atractivo sexual de la protagonista, una chica siempre franca y sincera, una manipulación inserta en el entorno crítico de la parodia social que supone la serie” (Guiral, 2012).

El erotismo es un tema presente en todas las viñetas de esta cabecera, pero el “sexo explícito” no llegaba a consumarse siempre, quedando “fuera de cámara”, Kurtzman comentaba en una entrevista que el cómic siempre empezaba con Annie, que tenía que estar presente siendo atractiva y sexy, asumiendo esta situación, el argumento de la historia era básico pero intentaba ser reflexivo, ya que era “la parte más importante de la serie” Kurtzman, 2006)¹¹³.

Kurtzman y Eder, con *Little Annie Fanny*, sientan un precedente en el género para otras series de humor adulto y sexo, como es la cabecera *Oh Wicked Wanda!* (Martínez-Pinna, 2008) guionizada por Feredric Mually¹¹⁴ y dibujada por Ron Embleton . Entre 1969 y 1979 la revista publica 88 entregas del cómic. Fue creada por el caricaturista Bob Guccione, en 1965. *Penthouse* (López, 2012), llega a ser la competidora directa de *Playboy* y consigue saltar a la fama por mostrar gráficamente los genitales femeninos con su vello púbico, convirtiéndola en una publicación “indecente” y de “mal gusto” (EFE, 2010), además de dar cabida a material exhibicionista objeto de censura desde su salida. Esta exhibición de vello, también se puede apreciar en el cómic de *Oh Wicked Wanda!*, perfectamente dibujado y al detalle, marca de la casa, en las mujeres aparecidas en sus viñetas, siendo la protagonista de todas ellas Wanda Von Kressus – apodada por su amante “*Boo’ful*”, contracción de “*Bootty beautiful*” (“Culo bonito”), una morena de perfectas formas y casi dos metros de alto que aparece en todas sus viñetas ligera de ropa o prácticamente desnuda. El mismo caso de destape encontramos en la rubia compañera sexual de Wanda, Candy Floss o Pusscake o “Pastelito de vulva”, y el equipo de prostitutas con el que cuentan ambas, el “Puss International Force” o “PIF”, haciendo de este cómic de lesbianas hecho por y para hombres en el que la mujer es un fetiche para los lectores masculinos, que las convierten en objeto de temor y deseo a la vez (Martínez-Pinna, 2008).

¹¹³ “A talk with Harvey Kurtzman”, entrevista de John Benson aparecida en 1965 en una publicación unitaria de muy reducida tirada, recuperada en el nº 7 de *The Comics Journal Library* en 2006 , dedicado a Harvey Kurtzman (2006).

¹¹⁴En su origen se trataba de una serie de relatos de aventuras y humor satíricos acompañados de ilustraciones realizadas por Brian Forbes para la misma revista donde se publicaron posteriormente los comics con la misma protagonista.

En este breve recorrido de los títulos más destacados del género del cómic para adultos con contenido sexual hasta el año 1970, se puede observar, que tras los dibujos y guiones no encontramos ninguna mujer, es un terreno por y para lectores varones de manera prácticamente exclusiva. Este año marca el punto de inicio para la mujer como autora visible y reconocible en este género, aspecto que se desarrollará de manera amplia en la tercera parte de esta Tesis.

2.3. El movimiento *underground* estadounidense y el cómic erótico-pornográfico.

2.3.1. El movimiento *underground*¹¹⁵ estadounidense

En Estados Unidos, la década de los años 60 fue uno de los períodos más convulsos de su historia social contemporánea, entre otros motivos, por la irrupción en la escena política de nuevos actores que transformarán profundamente la sociedad estadounidense. Entre 1960-1975, nacieron diversos movimientos culturales y políticos representantes de muy diferentes sectores de la sociedad y de ideologías vanguardistas que buscaban cambios reales, destacando los movimientos sociopolíticos contrarios a la segregación racial, los movimientos feministas y los movimientos pacifistas. El país vivió un proceso de ampliación y profundización de la democracia, promovido por la incorporación de nuevos sectores sociales representantes de la población afroamericana, estudiantil y de las mujeres, entre otros, al tiempo que surgieron fuerzas contrarias de carácter neoconservador creando nuevas tensiones sociopolíticas. La protesta antibélica promovida por la intervención estadounidense en Vietnam fue un factor de aproximación entre movimientos y organizaciones estudiantiles, artísticas, culturales, políticas y sociales, animada por diferentes intelectuales, artistas y profesionales estadounidenses y del resto del mundo comprometidos en la lucha contra las armas nucleares y contra la utilización de armas químicas y biológicas, o las canciones de grupos musicales *pop*, *beat* o *folk* como The Beatles, Bob Dylan o Joan Baez.

¹¹⁵“El movimiento *underground* nació en los *campus* universitarios de EEUU en los años 60. Con un espíritu inconformista, un grupo de jóvenes y filósofos desencantados con el modo de vida americano expresó su deseo de crear una cultura nueva al margen de la oficial. Sus orígenes se remontan a las protestas de la *beat generation* estadounidense, el sentimiento trágico de la nueva filosofía francesa y el fenómeno *hippie*, que, con una nueva sensibilidad pacífica, enarbolaba la bandera de la liberación individual, el amor libre y la revolución psicodélica”. Cf. Theodore Roszak, 1973 y Pablo Dopico, 2011: 169.

El *underground* se conformó de elementos heterogéneos cuyo catalizador fue la guerra de Vietnam, sin la cual constituiría un mosaico de ideas y actitudes fragmentadas inconexas. Las causas que explican el auge del activismo social en los años mencionados son muy complejas y variadas (Cantor, 1973). Los cambios en los patrones de acumulación de la economía estadounidense, el papel de Estados Unidos durante la Guerra Fría, las nuevas tendencias intelectuales y culturales o el descubrimiento de la píldora anticonceptiva fueron algunos de los factores influyentes de la insurgencia democrática de la época (McCarthy, 1969).

Tras la Segunda Guerra Mundial, la sociedad estadounidense vivió una eclosión económica sin precedentes y un importante proceso de igualación social, resultado del modelo de la economía de consumo, nacida a partir de la crisis de los años treinta y de la Segunda Guerra Mundial, junto con la difusión de los cambios tecnológicos producidos por industrias como la del automóvil o los cambios financieros que generalizaron el consumo masivo. Los procesos económicos y tecnológicos se combinaron con los fenómenos sociales del *baby boom*, el acceso de miles de soldados desmovilizados a la educación superior y a la propiedad privada, como resultado de la Ley de Reajuste de Soldados (*Servicemen's Readjustment Act*, 1994), también conocida como G.I. Bill, que tuvo un efecto de igualación social y democratizó muchas de las instituciones más elitistas de Estados Unidos, como las universidades privadas (Fonner y Garraty, 1991:449; De los Ríos, 1998: 14).

No obstante, el país vivía bajo la angustia de una inminente guerra atómica, de las persecuciones anticomunistas del macartismo, del conformismo y de la segregación racial que había creado, a finales los cincuenta, inquietud entre ciertos sectores minoritarios. En respuesta, algunos intelectuales¹¹⁶ y artistas comenzaron a articular una ácida crítica e hicieron un oscuro retrato de la vida norteamericana (Howard, 1991: 497) que se desarrolla en el fenómeno cultural denominado contracultura (*counterculture*) de

¹¹⁶Allen Ginsberg (1926-1997), poeta destacado de la generación de escritores surgidos en los años cincuenta, tras la Segunda Guerra Mundial – conocida como *Beat Generation* o *beatniks*– y opositor enérgico del militarismo, la represión sexual y el materialismo económico. Activista pacifista, autor del célebre poema *Howl* (Aullido), recogido en *Aullido y otros poemas* (1956), considerado como uno de las mejores obras de dicha generación, junto con la novela *En el camino* (1957) de Jack Kerouac (1922-1969), que contribuyó a la mitificación de la famosa ruta 66, y Arthur Miller (1915-2005) y su novela *Las brujas de Salem* contra el macartismo.

los sesenta (Roszak, 1970) como reacción al estado de cosas de la década anterior, en la que imperaba una represión ideológica puritana carente de autocrítica. Así, las obras del sociólogo Charles Wright Mills¹¹⁷, el filósofo Herbert Marcuse (1898-1979)¹¹⁸, Erich Fromm (1900-1980)¹¹⁹ y Hannah Arendt (1906-1975)¹²⁰, entre otros, influyeron la actitud crítica contra la sociedad estadounidense (Jamison y Eyerman, 1994).

La conciencia de la identidad de ciertos grupos dio origen al desarrollo de centros de estudios afroamericanos, chicanos y de género en diversas universidades, al tiempo que las críticas culturales y las nuevas perspectivas teóricas iniciadas a finales de los cincuenta, dieron nacimiento a la contracultura de los sesenta, como corriente de crítica masiva al modo de vida estadounidense, aunque en sentido distinto al de la generación anterior.

El término contracultura, acuñado por Theodore Roszak en su obra *El nacimiento de una contracultura* (1969), define un movimiento que aúna valores, tendencias y formas sociales contrarias, entre otras cuestiones, al materialismo y la hipocresía sexual de la sociedad estadounidense, promovida por la filosofía institucional de lo que Betty Friedan denominó, en 1963, “La mística de la feminidad” (Friedan, 2009), inscrita en la “*The american way of life*”. La contracultura postula nuevas formas de organización basadas en la solidaridad, la libertad sexual y el amor, así como una importante revalorización de la naturaleza; reivindica el hedonismo, el placer, las experiencias extrasensoriales y busca alternativas en las filosofías orientales.

El movimiento *hippie* constituyó uno de los movimientos más emblemáticos de la contracultura. Propugnaba un modo de vida comunitario y reivindicaban la sencillez, el amor y nuevas experiencias como la inmersión en el mundo de las drogas, cuyo teórico

¹¹⁷ *La imaginación sociológica* (1959). México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

¹¹⁸ Herbert Marcuse. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial* (1964). Barcelona: Seix Barral, 1987 y *Eros y civilización*. Trad. de Juan García Ponce. Madrid: Sarpe, 1983.

¹¹⁹ *El miedo a la libertad* (1941). Barcelona: Paidós, 1984.

¹²⁰ *Los orígenes del totalitarismo* (1951). Madrid: Alianza, 1981.

más eminente fue el profesor de Harvard, Timothy Leary (1920-1996), célebre por sus estudios en torno al uso de las drogas sintéticas, particularmente el LSD¹²¹.

Dentro de la contracultura se ensayaron diversas formas artísticas marcadas, predominantemente, por la psicodelia, como la pintura, la escultura, el cine y, muy especialmente, la música que desempeñó un papel relevante, como lo constata la celebración del gran evento musical del festival de Woodstock (1969), en donde miles de jóvenes se reunieron durante tres días a escuchar música en contacto con la naturaleza, entre otras actividades. Aunque la contracultura y sus símbolos se desvanecieron durante la década de los setenta, su influencia en las costumbres sexuales y culturales sobrevivió (Dickstein, 1997), como queda patente en los contenidos desarrollados en los comics hechos por mujeres que documentan nuestra Tesis.

El cómic, por su parte, también jugó un papel destacado, junto con la música y la televisión. Ayudó a definir la contracultura de finales de los sesenta, especialmente el trabajo de Robert Crumb, considerado uno de los fundadores del cómic *underground*, como el de Trina Robbins, la dibujante de comics más influyente de Estados Unidos (De Camp, 2014) y fundadora de uno de los primeros *comix* hecho por mujeres *Wimmen's Comix* (1972). Este tipo de cómics, además de tratar de manera desinhibida el sexo, la sexualidad, el erotismo y la pornografía, fue tribuna de la crítica social de aquella época a través de una indisciplina que evidenciaba su flirteo con las drogas y las corrientes hippies (Sans, 2008):

Los *comix underground* de aquella época, con dibujos psicodélicos (Moscoso); relatos graciosos sobre la droga, (*The Freak Brothers* de Shelton); prédicas ecológicas de aire agorero, (*Slow Death*); y la política revolucionaria de izquierdas (*Trashman* de Spain); ahora parecen irremediabilmente anticuados e irrelevantes. Pero los *comix* de Crumb conservan una gran frescura, tal vez eran deliberadamente anacrónicos en su estilo, y por tanto intemporales ya en su momento. Pero cuando otros dibujantes *underground* y su obra llevan tiempo en el olvido, lo mejor de Robert Crumb sigue leyéndose.

¹²¹ Leary, Timothy, Metzner, Ralph y Dass, Ram. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on The Tibetan Book of the Dead* (1964). Nueva York: Citadel (Carol, Publishing Group), 1992.

Muchos de l@s artistas se servían del cómic, dada su gran proyección social, para burlarse o criticar el orden establecido, ridiculizar todo lo que olera a deber o responsabilidad y subvertir los convencionalismos del sentido común y del pensamiento lógico (De los Ríos, 1998: 16). Igualmente, fueron una plataforma de protesta y reivindicación de derechos civiles, especialmente, los relacionados con todas las formas de segregación, social, como el caso de la mujer y, racial, como sucedía con la población afroamericana.

En materia de derechos civiles, a mediados de los cincuenta, la segregación racial se volvió intolerable por diversos motivos. Entre 1940 y 1970, se produjo un movimiento migratorio de millones de individuos de la población negra estadounidense desde el sur del país hacia el (Fonner y Garraty, 1994: 109), que permitió, por un lado, la urbanización y modernización de buena parte de la población negra que en el sur había vivido en el aislamiento de la vida rural y, por otra, adquirir conciencia política.

Miles de afroamericanos que fueron enviados a diferentes zonas en conflicto de Europa y El Pacífico, en aras de la implantación de regímenes democráticos, no encontraron un trato digno a su regreso a casa (Carmichael y Hamilton, 1976). La población afroamericana era víctima de las políticas gubernamentales de desigualdad social desde el siglo XIX, al haber sido víctima del racismo sureño amargado por la derrota en la Guerra Civil, y por verse excluida de los acuerdos políticos, dejándola en un limbo social y legal, además de vivir aislada en zonas rurales donde las oportunidades educativas eran muy escasas (De los Ríos, 1998: 17).

La lucha por la extinción de la segregación racial fue encabezada por el doctor nacido en Atlanta, Martin Luther King, quien desarrolló una estrategia de lucha no violenta - inspirada en las llevadas a cabo por Ghandi - en defensa de los derechos de la población negra norteamericana. La autoridad moral y el liderazgo político de Martin Luther King tuvieron un peso decisivo en el desarrollo de la lucha por los derechos civiles y por la igualdad de la población afroamericana. La iniciativa de Martin Luther King constituyó un complejo movimiento que tuvo varios líderes importantes y corrientes diversas y contradictorias. Las dos principales corrientes de este activismo político son el movimiento en favor del integracionismo y el nacionalismo negro.

El movimiento por los derechos civiles, que favorecía la integración racial, pasó por diversas etapas. En un primer momento, durante los años cincuenta, se recurrió a la lucha legal por la vía de litigio que llegó a la Corte Suprema de Justicia. La siguiente etapa comenzó en 1955, cuando Rosa Parks se negó a cederle su asiento en un autobús a un hombre blanco en la ciudad de Montgomery, Alabama. A partir del encarcelamiento de Rosa Parks, King encabezó un boicot al transporte que desencadenó el movimiento por los derechos civiles en su fase de movimiento social (De los Ríos, 1998: 18).

A inicios de los setenta, la televisión contribuyó enormemente a conmocionar a la opinión pública norteamericana en la difusión de la realidad cotidiana de la población afroamericana, emitiendo escenas del odio racial protagonizadas por adultos blancos contra niños que marchaban a la escuela resguardados por la guardia nacional, o de la policía reprimiendo con perros, agua y bombas lacrimógenas o golpeando a pacíficos manifestantes (De los Ríos, 1998: 18-19). La televisión consiguió unir a ciertos grupos liberales blancos -religiosos, estudiantes, activistas, hombres y mujeres, judíos, protestantes y católicos-, del norte y oeste del país, al movimiento de mayor apoyo por parte de la opinión pública blanca, La Marcha sobre Washington de 1963, que reunió a más de 200.000 personas para escuchar al doctor King pronunciar su famoso discurso respecto al sueño de una "nación en la cual mis cuatro pequeños hijos sean juzgados no por el color de su piel, sino por el contenido de su carácter" (De los Ríos, 1998: 19).

En 1964, como resultado tanto del movimiento por los derechos civiles, como del reciente asesinato del presidente Kennedy y el liderazgo de Lyndon Johnson, el Congreso finalmente aprobó la Ley de los Derechos Civiles, que prohibió la segregación en los lugares públicos y la discriminación en el empleo y la educación (Kelly, 1983:620). La aprobación de esta ley no puso fin al racismo y a la discriminación, lo que conllevó el surgimiento de movimientos sociales afroamericanos cada vez más radicalizados y tendentes al nacionalismo como el de Las Panteras Negras, creado en 1966, por Huey P. Newton y Bobby Seale (Carmichael, 1976). El nacionalismo negro no perseguía la integración racial sino la posibilidad de un desarrollo más autónomo, dado que se trataba de un movimiento muy fragmentado por todo el país que no conseguía aunar criterios.

Una vertiente importante del nacionalismo negro fue el movimiento islámico, fundado en 1930 como Nación Islámica (*Islam Nation*), logró un mayor desarrollo en los sesenta, bajo la dirección de Elijah Muhammad y Malcom X. La práctica religiosa fue entendida como una vía de esperanza y de redención para muchos negros en situaciones desesperadas, en las cárceles o víctimas de adicciones a las drogas o el alcohol (De los Ríos, 1998: 20-21). Este movimiento promovía el separatismo negro, un estricto código de conducta personal y principios de autoayuda y disciplina que contribuyeron, en gran medida, a su difusión. La vida del propio Malcom X sirvió de inspiración para un gran sector de la población afroamericana, converso al islam durante su encierro en la cárcel por delito de violación y ejemplo de autosuperación. En 1965, fue asesinado en circunstancias poco claras, pasando la dirección de Louis Abdul Farrakahn con quien el movimiento se radicaliza y tiende hacia el antisemitismo y a las teorías de la conspiración.

Ambos acontecimientos, junto con el aumento de la violencia en las calles, desencadenaron el surgimiento del llamado Poder Negro (*Black Power*), movimiento que defiende la filosofía del nacionalismo negro en el que el hombre negro es el único que debe controlar la política y a los políticos dentro de su comunidad negra (Chambers, 1968: 206-207). Este movimiento reflejaba la rabia y el resentimiento de los jóvenes del gueto que no creían en la buena voluntad de la sociedad blanca (De los Ríos, 1998: 20-21). La radicalización del Partido Pantera Negra de Autodefensa (*Black Panthers Party*) y su organización de tipo militar, a pesar de su escasa envergadura, suscitó la preocupación del gobierno por la simpatía que habían despertado entre la población joven (Zinn, 1984: 163) y motivó la toma de medidas de urgencia para paliar el daño ocasionado a la población negra desde el siglo XIX.

Dentro de la línea de actuación de los movimientos en defensa de los derechos civiles, destacan los movimientos reivindicativos feministas (Chafe, 1991), como evolución natural de los acontecimientos sociopolíticos del país. Al igual que las activistas salían a la calle para exigir la abolición del racismo, de manera análoga y progresiva, la reivindicación por el fin del sexismo en las diversas estructuras del país iba tomando forma. Así, a finales de los 60, los movimientos opositores al racismo y el sexismo, comenzaron a centrarse en las reivindicaciones feministas, incluyendo la igualdad de oportunidades económicas y la legalización del aborto (Daniels, 2006: 123).

En esta fase inicial, se podría decir que surgió más bien como un proceso cultural que como una acción política concreta (Chafe, 1991: 212)

Durante los años 50 y 60, las mujeres se incorporaron al ámbito laboral de manera masiva, casadas y solteras, pero la retribución salarial por el la producción laboral que realizaban constituía una media de un 60% del salario que un hombre recibía, por las mismas funciones. Igualmente, comienzan a tomar conciencia de que el acceso al trabajo no las dignifica como mujeres, sino que, en la mayoría de los casos, las perjudica por salirse del estereotipo de la época de la mujer norteamericana promovido por los *mass media* definido como la mística de la plenitud femenina o “la mística de la feminidad”¹²² (Friedan, 2009: 54):

En los quince años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, esta mística de la plenitud femenina se convirtió en el apreciado núcleo que se perpetuaba a sí mismo de la cultura estadounidense contemporánea. Millones de mujeres plasmaban en su vida el modelo de aquellas bonitas imágenes del ama de casa estadounidense de los barrios residenciales que despedía a su marido con un beso frente a un gran ventanal, que llevaba un montón de niños a la escuela en una gran ranchera y que sonreía mientras pasaba la nueva enceradora eléctrica por el immaculado suelo de la cocina [...] Su único sueño eran ser perfectas esposas y madres; su mayor ambición era tener cinco hijos y una casa preciosa, su única lucha cazar y conservar a su esposo.

Este modelo estereotipado generaba un malestar y un vacío existenciales en las mujeres de la clase media estadounidense que no podían definirlo (Friedan, 2009: 57 y 51):

¿Y qué era ese malestar que no tenía nombre? ¿Qué palabras utilizaban las mujeres cuando trataban de expresarlo? A veces una mujer decía: ‘Me siento como vacía ... incompleta’. O decía: ‘Me siento como si no existiera’. En ocasiones acallaba esa sensación con tranquilizantes [...] A veces acudía al médico con síntomas que apenas acertaba a describir: ‘Una

¹²² Apelación acuñada por Betty Naomi Friedan y que dio título a un ensayo fruto de una investigación periodística de campo realizada entre 1957 y 1962, que fue publicado bajo el título de *The Feminine Mystique* (Nueva York: W.W. Norton & Company, INC., 1963), traducida al castellano por Magalí Martínez Solimán y presentada por Amelia Valcárcel. Cf. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009. Betty Naomy Friedan (1921-2006) es una figura destacada de esta segunda ola del movimiento feminista estadounidense gracias a esta obra por la que fue galardonada con el premio Pulitzer de 1964 y que supuso toda una revelación para la sociedad norteamericana del momento, gracias a su explosiva crítica contra las pautas de vida de la clase media estadounidense (Fuster, 2009: 79).

sensación de cansancio ... Me enfado tanto con los niños que me asusta... Siento ganas de llorar sin que haya ninguna razón para ello (Un médico de Cleveland lo denominó el `síndrome del ama de casa`)

El malestar ha permanecido enterrado, acallado, en las mentes de las mujeres estadounidenses, durante muchos años. Era una inquietud extraña, una sensación de insatisfacción, un anhelo que las mujeres padecían mediado el siglo XX en Estados Unidos. Cada mujer de los barrios residenciales luchaba contra él a solas. Cuando hacía las camas, la compra, ajustaba las fundas de los muebles, comía sándwiches de crema de cacahuete con sus hijos, los conducía a sus grupos de exploradores y exploradoras y se acostaba junto a su marido por las noches, le daba miedo hacer, incluso hacerse a sí misma, la pregunta que nunca pronunciaba: `Es esto todo?` [...] Una y otra vez las mujeres oían, a través de las voces de la tradición y de la sofisticación freudiana, que no podían aspirar a un destino más elevado que la gloria de su propia feminidad.

La mística de la feminidad, trabajo de investigación de campo “clásico del pensamiento feminista”¹²³, fue una obra muy influyente en el cambio de “la posición y la auto-conciencia de las mujeres como grupo” (Friedan, 2009: 11-12) en el seno de la sociedad norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, dado que:

[...] esa imagen de los esencialmente femenino, eso de lo que hablan y a lo que se dirigen las revistas para mujeres, la publicidad y los libros de autoayuda [...] Es algo inauténtico que, si se intenta llevar a cabo, produce consecuencias cada vez más graves. Comienza con un difuso malestar y termina por producir enfermedades verdaderas [...] Abundaban clínicas que trataban malestares femeninos inespecíficos. Las mujeres se casaban cada vez más jóvenes, abandonaban sus estudios, tenían más hijos, se desvivían por ser lo suficientemente femeninas, costara lo que costara, tiñéndose el pelo, pasando hambre para adelgazar, soñando con la decoración de su cocina. Y eso lo hacían las hijas y herederas de las sufragistas.

La influencia de la obra de Simone de Beauvoir en esta segunda ola del feminismo estadounidense y, más concretamente, en la obra de Betty Friedan es claro, desde la perspectiva teórica y de principios de actuación, puesto que si el primero constituyó una toma de conciencia de la situación y condición de la mujer como sujeto activo, el segundo planteó las cuestiones de la posición y auto-conciencia de las mujeres como colectivo (Fuster, 2007: 79).

¹²³ Presentación de la obra de Betty Friedan de la mano de Amelia Valcárcel. Cf. Betty Friedan, *La mística*, 9-16, concretamente la pág. 9.

Aquellas mujeres que fueron conscientes de sufrir “el problema que no tiene nombre” (Friedan, Betty, 1963: 15-32) deciden actuar por la vía asociativa a favor de la igualdad de la mujer y para aunar criterios, en un momento en el que el feminismo estadounidense estaba inactivo. Esta obra permitió alentar a aquellas mujeres que estaban sumidas en la vida conyugal marcada por la moral del momento – propiciada por la Segunda Guerra Mundial que las hizo retornar al hogar – a decidir asumir nuevos roles y responsabilidades, a descubrir su propia identidad personal y profesional, en lugar de dejar que una sociedad dominada por los hombres la definiera por ellas, es decir, identificar y subvertir “el problema que no tiene nombre”.

Los movimientos reivindicativos feministas se inspiraron, igualmente, en las estrategias de actuación de los movimientos de los derechos civiles de los años 60 y 70. En este sentido, el 30 de junio de 1966, en Washington D.C., en el transcurso de la III Conferencia de la Comisión Sobre el Estatus de la Mujer (*Third National Conference of State Commissions on The Status of Women*) Betty Friedan funda la Organización Nacional de la Mujer (*National Organization for Women, NOW*), junto con 28 integrantes más, y que presidirá hasta 1970 (Fuster, 2007: 79). También contribuyó a fundar la Asociación Nacional para la Revocación de las Leyes contra el Aborto NARAL (*National Association for the Repeal of Abortion Laws*) (Daniels, 2006: 119-146), así como participó, en 1971, en el lanzamiento del Comité Político de Mujeres (*National Women’s Political Caucus*).

2.3.2. El cómic *underground* erótico-pornográfico.

Para poder saber que mueve a nuestras artistas a ser dibujante de comics, primero deberíamos ver brevemente qué leyeron de niñas o, mejor dicho, qué oferta específica para el público femenino había en el mercado desde que se hizo un medio popular.

Podemos destacar, como inicio, los comics de *Wonder Woman*, creada unos tres años después de la imagen y semejanza *Superman*, por William Moulton Marston (1893-1947)¹²⁴ en Estados Unidos en el marco de la Segunda Guerra Mundial para que el

¹²⁴ Doctor en psicología por la Universidad de Harvard y conocido por crear el primer detector de mentiras. El editor de aquella época de la editorial DC, Max Gaine, tras leer el artículo de Marston sobre el potencial educativo en los comics como medio de comunicación, decidió encargarle la creación de un personaje femenino para introducirlo como novedad en el

personaje empatizara con las niñas del momento, teniendo como fin animar a las mujeres estadounidenses a tomar las riendas y levantar el país desde sus hogares. Wonder Woman es concebida como respuesta a un panorama de superhéroes masculinos destinado mayoritariamente a los niños varones. Vemos que Marston modela este personaje arquetípico de lo que él creía que debía ser el nuevo modelo femenino a seguir: una mujer feminista, autosuficiente, luchadora, que puede hacer (y hace) todo lo que atañe por costumbre al hombre (Pereira, 2006: 35-39). En unos de sus escritos Marston, comenta sobre este personaje que “es una propaganda psicológica para el nuevo tipo de mujer que debería (en su opinión), gobernar el mundo”, ya que piensa que las niñas quieren ser niñas, pero no quieren seguir el arquetipo de sumisión y amantes de la paz, que pueden ser cualidades de punto débil de la mujer. El remedio obvio de Marston es crear un personaje femenino, con toda la fuerza de Superman al que le suma el encanto de una mujer buena y hermosa, pues también plantea que “no hay suficiente amor en el organismo de un hombre para ejecutar la paz en el planeta” (Moulton, 1943).

Pero Wonder Woman no se libra de las modas, y “sufre”, como toda mujer, algunos cambios durante sus publicaciones ya no solo de ropa, sino también en la influencia del momento ya que vemos como el personaje de comics en los años 60 llega a ser la dueña de una *boutique*, y curiosamente, una década más tarde vuelve a ser un icono totalmente feminista, cosas de las tendencias según la época (Rogers, 2013). Pero para la lectura de las niñas hallamos comics de la época, como respuesta a los superhéroes. Si seguimos analizando el mercado en Estados Unidos, encontramos a la conocida cabecera *Archie*, un cómic de corte costumbrista, que en su salida le declaró la guerra a los héroes de la editorial DC Comics, abreviatura de Detective Comics (1937), la antigua National Allied Publications (1934)¹²⁵ consiguiendo reducir a la mitad el número de sus lectores (Robbins 1999: 11). Como reza en el subtítulo de la publicación “*America’s typical Teenager*”, *Archie* nos cuenta historias que viven sus personajes y que podrían ser un día normal de cualquier adolescente norteamericano. A todo esto, sumado un triángulo amoroso, formado por el protagonista homónimo a la cabecera, Archie, y sus dos

panorama repleto de superhéroes masculinos del momento, con el fin de lograr captar al público femenino, pese a su diseño aparentemente cargado de erotismo enfocado a la mirada masculina. Cf. Geoffry Bunn (1997: 91-119), Olive Richard (1942) y William Marston (1943).

¹²⁵ Entre sus creaciones más conocidas están Superman, Batman, Wonder Woman, la Liga de la Justicia, Flash, Linterna Verde, Los Jóvenes Titanes y Watchmen. Junto a Marvel Comics, ha sido durante décadas las dos mayores compañías de comics en Estados Unidos.

amigas Betty y Verónica, tema muy atractivo para sus lectoras de edades comprendidas entre 6 y 13 años. Archie aparece por primera vez en el número 22 de *Pep Comic*, en 1941, pero su propia publicación no llegará hasta 1942 (Offenberguer, 2013), momento en el que salen subproductos destacando como *best seller*, los *spin-off* de los personajes de Betty y Verónica, que como ya hemos comentado, forman un triángulo amoroso que dará mucho juego durante sus aventuras, ya que ambas son rivales y luchan por el amor del protagonista.

En cuanto a comics para adolescentes, podemos citar a *Miss America*, una cabecera creada por la editorial Timely's (1943) y originariamente aparecida como una superheroína como *Wonder Woman*¹²⁶ con el fin de encontrar nuevas lectoras entre la población infantil. Pero en 1944 su papel de cómic de superhéroes se quedó relegado a un segundo plano, ya que la publicación pasó a ser una revista cambiando de tamaño y de contenidos, primando el romanticismo en sus viñetas (Medina, 2010)¹²⁷ y temas menos infantiles para formar a las futuras señoritas con artículos de cocina, moda y maquillaje.

Young Romance (1947) es la primera revista romántica que no está dirigida a un público infantil - “*designed for the adult readers comics*” – (Robbins, 1999: 50)¹²⁸, con lo marcaba una clara distinción con las viñetas que ya se comercializaban por aquel tiempo, alcanzando gran éxito de ventas que en el tercer número pasó de ser bimensual a mensual (Markstein, 2002-2010). Otras editoriales como Quality Comics, Fawcett Publications, Fox Features Syndicate y Timely Comics se suben al carro del éxito de esta revista sacando sus propias publicaciones algunas exportadas a Europa, como es el caso de *The Heart of Juliet Jones - Narraciones de Julieta* - (Humanes y Barrero, 2008; Aguilera y Díaz, 1989) traducida a varios idiomas y con un cambio estilístico renovador de su dibujante, Drake, quien recurría a la utilización de referencias fotográficas

¹²⁶Entre estas nuevas superhéroes coetáneas podemos encontrar a Blonde Phantom , Golden Girl , Namora , Sun Girl , y Venus , y su adolescente estrella en clave de humor Millie la Modelo ; Fox Comics 'renacimiento de tebeos de la calidad ' Phantom Lady; y de DC Canario Negro .

¹²⁷ Uno de los títulos de comics más relevantes de esta revista era Patsy Walker, originariamente el personaje principal de esta tira homónima de corte romántico- adolescente. Años después este personaje se formaría parte de las franquicias de Marvel comics de los Vengadores y Los defensores. Consultado en *Marvel Directory* <http://www.marveldirectory.com/individuals/h/hellicat.htm> (2013)

¹²⁸ En este caso, “*adulte*” significa jóvenes chicas, adolescentes, aunque a juzgar por las cartas que se publican, un buen número de lectoras también eran amas de casa jóvenes, la mismas mujeres que devoraban revistas del corazón.

(Ramírez, 1975: 123). De esta cabecera Ricardo Aguilera y Lorenzo Díaz comentan en la sección "Novias eternas, chicas y mujeres" del fascículo nº 10 "Mujeres y comic: De Modesty Blaise a Love & Rockets" lo siguiente (Aguilera y Díaz, 1989: 147-148):

[...] hizo de sus aventuras, por llamarlas de algún modo, una búsqueda constante del marido ideal. Y de la cocina, el instrumento mediante el cual podría llegar a realizarse como persona. Una vez casada, sus aventuras dejaron de tener razón de ser, así que se centraron en aconsejar a su díscola hermana pequeña en las difíciles artes de encontrar el marido ideal [...]

En personajes de corte feminista en el cómic no podemos olvidar a *Little Lulu*, creada a mediados de los años 30 por Marjorie Henderson Buell¹²⁹, más conocida como Marge, una de las primeras dibujantes de comics de Estados Unidos. El *Saturday Evening Post*, le pidió a Buell que creara un personaje sucesor a Henry¹³⁰, una historieta protagonizada por un niño mudo y robusto que se publicaba con anterioridad en el periódico (Robbins, 2013: 452-457). El resultado fue Little Lulu, una niña ingeniosa y callada que pudiera llevar a cabo escenas que, según su autora, en un niño se verían burdas (Jacob, 2006). Buell supo crear el modelo de una niña autosuficiente, un personaje luchador, que reflejaba los cambios sociales de la época, “creando una historieta popular sin violencia” (Gewertz, 2006). Aun así, los mensajes feministas no estaban de manera explícita en las viñetas, ya que la autora prefería que las acciones de los personajes hablaran por sí solos. Lawrence Buell, hijo de Marjorie Henderson Buell, profesor de Literatura Americana en la Universidad de Harvard, comenta del personaje creado por su madre que Little Lulu le parece “de gran interés histórico, como un barómetro de la asertividad de las mujeres jóvenes en una cultura dominada por los hombres” (Gewertz, 2006). Los personajes femeninos de este cómic son arquetípicos -

¹²⁹ Glenn Collins. “Marjorie Buell, 88, Pioneer Cartoonist of ‘Little Lulu’”. *New York times* (3 junio 1993): D24; Harvey, Robert C. “Buell, Marjorie Henderson.” *American National Biography*. Oct. 2002. 25 Sept. 2011. <http://www.anb.org.ezaccess.libraries.psu.edu/articles/17/17-01668.html?a=1&n=buell&d=10&ss=1&q=7>; Colleen Masny. “Marjorie Henderson Buell.” Department of Communications, John Carroll University. 30 Nov. 2006; Susanna McLeod. “Marjorie Henderson Buell, Creator of ‘Little Lulu’ It’s Lulu’s 70th Anniversary!” *Suite101: enter curios*. 4 Feb. 2005. 30 Nov. 2006. http://www.suite101.com/print_article.cfm/cartoonists/113799; Linda Rosenkrantz, “Little Lulu Still Frolics With Pals at Age 70.” *The San Diego Union-Tribune* 1 Aug. 2004: I15.

¹³⁰ Creado en 1932 por Carl Anderson. Henry era un niño mudo, (a veces ni le dibujaban la boca, aunque en los primeros episodios sí hablaba) que se comunica mediante pantomima. A pesar de su sustitución en el periódico por *Little lulu*, Henry tuvo tanto éxito que se llegó a traducir a otros idiomas y se hizo una película. Carl Anderson. "Henry" consultado el 12/10/2014 <http://kingfeatures.com/comics/comics-a-z/?id=Henry> (2015).

la guapa, el malo, la envidiosa, etc. -, pero Little Lulu es valiente, capaz de enfrentarse a todo para conseguir lo que quiere, incluso llegando a desafiar a sus compañeros varones y ganarles en “su terreno”, quizás eso hace que se convierta en uno de los personajes feministas del cómic.

En los comics para los adolescentes que dominaron el mercado de los años 40 y 50, se advertía el tópico muy frecuente del rechazo a admitir chicas en los clubes organizados por chicos. Little Lulu o Patsy Walker, en ocasiones, aparece representada delante de estos letreros colgantes en las puertas de los sitios reservados a los chicos donde se anunciaba “No se admiten chicas” - “*Not girls allowed*” -. Al igual que Little Lulu, Patsy Walker, creado por Ruth Atkinson, demostró su postura feminista. Apareció por primera vez en el número 2 de la revista *Miss America* llegando a ser uno de los comics publicados de larga duración de manera ininterrumpida en la editorial Marvel, que se mantuvo en papel durante 23 años (Robbins, 1999: 26-31). La función de Patsy es reivindicar la igualdad de derechos entre los chicos y las chicas, como refleja la historia en la que Patsy descubre que en los trabajos extraescolares los chicos son mejores pagado que las chicas, motivo por el cual decide organizar una protesta en compañía de sus amigas. Juntas reivindicaban el derecho a llevar pantalones en vez de falda al colegio, llevar sus propios libros, pagar su propia entrada de cine o las sodas que se tomaban en los bares (Robbins, 1999: 26), todo ello costumbres muy habituales entre la juventud americana de los años 60.

Como se puede comprobar estos comics contaban con un potencial pedagógico, en su calidad de manifestaciones de la cultura de masas del siglo XX. Su fácil lectura los hace populares y buenos vehículos de ideologías, usado en numerosas ocasiones para dirigir a una sociedad. La evolución de las viñetas y de la sociedad, hace que en los años 70 se cree un nuevo género donde la mujer reclama “un espacio de representación propia ofreciendo nuevos temas, y sobre todo, creando su propia voz” (Merino, 2001: 44-48).

En Estados Unidos, vemos como el movimiento de la liberación de la mujer también se plasma en los comics (Trina, 1999: 83-85). Hasta ese momento, vemos que el sexo es un tema tabú entre chicas, el modelo de mujer ideal que reflejaba la sociedad y por supuesto las viñetas no contaban en ningún momento con pronunciarse sobre ese tema. Puede ser, que una de la razones por la que los niños no pueden hablar de sexo en los comics, podría tener alguna relación con la tesis que mantiene sobre los niños y el sexo,

Foucault en su libro *la voluntad del saber*, pues desde la época victoriana era extendida la idea en el imaginario colectivo “que los niños carecen de sexo: razón para prohibírselo, razón para impedirles que hablen de él, razón para cerrar los ojos y taparte los oídos en todos los casos en el que lo manifiestan, razón para imponer un celoso silencio general” (Foucault, 1997: 10). Todo esto sumado al papel que se espera que la niña desempeñe en sociedad, lectora de tebeos y futura mujer, que tiene el hándicap de ser “solo es objeto o como mucho compañera para ‘formar, educar y vigilar’ bajo un poder masculino (marido, padre, tutor)” (Foucault, 199: 24-25). Por ello, Juan Antonio Ramírez (1975), defiende la idea de que la niña que se hizo mujer leyendo los tebeos femeninos, lucha quizá, por encontrar un sentido a su vida, por justificar su pasado, por sonreír decentemente y quizás eso haga que esas niñas quieran contar sus fantasías sexuales más ocultas, sus vivencias, sus dudas, mediante viñetas o quieran sentirse protagonistas de aquellas que las crearon.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS CRÍTICO DE DOS *COMIX* ERÓTICO-PORNOGRÁFICOS ESTADOUNIDENSES HECHO POR MUJERES. *IT AIN'T ME BABE* (1970) Y *TITS & CLITS – TITS'N'CLITS* – (1972-1987).

3. TERCERA PARTE: ANÁLISIS CRÍTICO DE DOS COMIX ERÓTICO-PORNOGRÁFICOS ESTADOUNIDENSES HECHO POR MUJERES. *IT AIN'T ME BABE* (1970) Y *TITS & CLITS – TITS 'N' CLITS* – (1972-1987).

Esta tercera y última parte de nuestra Tesis, está dedicada al análisis de una selección de viñetas que es muestra representativa de dos *comix* elaborados íntegramente por mujeres: el único ejemplar del primer *comix* reivindicativo erótico-pornográfico estadounidense, *It Ain't Me Babe* (1970), y seis de los siete números en total de la publicación que secundó, cronológicamente a esta última, *Tits & Clits – Tits 'n' Clits* (1972-1987), aparecidos entre 1970 y 1980. Para ello, aplicamos las diversas bases teóricas de género, filosóficas y antropológicas desarrolladas en la primera parte, de forma individual a cada una de las historietas seleccionadas.

Dado el carácter híbrido de estos *comix*, en general, y de las historietas, en particular, así como la heterogeneidad de estilos de las autoras, este análisis seguirá los siguientes pasos:

- a. Incluimos la portada, ficha descriptiva de las autoras colaboradoras y la historieta completa original – salvo en el caso de *It Ain't Me Babe*, de la que sólo omitimos dos viñetas, cuyo contenido no es relevante para nuestro objetivo, con su correspondiente traducción en el pie de cada viñeta.
- b. Resumen de la historia.
- c. Análisis del contenido desde la representación figurativa de la historieta desde el punto de vista de género: *habitus* y *hexis* corporal.
- d. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo.

3.1. *It Ain't Me Babe: Women's Liberation*¹³¹, Berkeley: Last Gap¹³², 1970.

It Ain't Me Babe constituye un manifiesto ideológico y de intenciones político-sociales de todo el grupo integrante que respondió al llamamiento de las artistas Bonnie, Peggy, Sue, Diane, Starr, Judy y Laura.



Figura 5: http://womenincomics.wikia.com/wiki/It_Ain't_Me_Babe

Equipo de *It aint me babe*:

Bonnie, Peggy, Sue, Diane,
Starr, Laura, Trina, Judy

Dirección postal
Apartado de correos 6323
Albany 94706

¡Llamamiento de las artistas!

It Ain't Me Babe te necesita. Toda mujer dibujante de comics que estuviese interesada en trabajar en un número de un cómic especial de *It Ain't Me Babe*, por favor contacte con nosotras lo antes posible en la siguiente dirección:

Apartado de correos 6323
Albany 94706

¹³¹ El título es una clara referencia al despliegue de la pancarta “Women’s Liberation” por parte de diversos grupos radicales feministas de la izquierda política estadounidense, entre ellos *Redstockings* o *New York Radical*, con motivo de la celebración de un certamen nacional de belleza en 1969, que será la exposición pública inaugural del ideario del movimiento feminista de la izquierda política *New York Radical Women* compilado en *Notes from the Second Year* (1970) y en cuya portada aparece el lema “Women Liberation” (Hanish, 2014; Lockwood, 1974). Paralelamente y en ese mismo año, la poetisa feminista Robin Morgan publica la célebre antología de ensayos y escritos feministas radicales *Sisterhood is Powerful*, en torno al concepto de la hermandad (*sisterhood*), tomado del movimiento feminista negro de la segunda ola y que fue aplicado, posteriormente, por todas las feministas. De la transcendencia de este movimiento hablamos con más detenimiento en el análisis de la historieta seleccionada del número 5 de *Tits & Clits*.

¹³² En 1970 el editor Ron Tuner da vida a la editorial Last Gap en San Francisco, cuna del *comix underground*, creada con el ánimo de producir comics ecopacifistas. Cf. Antoni Guiral, 2007, 56.

Su título se inspira en una de las canciones¹³³ icono del movimiento *underground* estadounidense compuesta por el músico, cantante y poeta de Minnesota Robert Allen Zimmerman (n. 1941), conocido como Bob Dylan, cuya letra refleja un deseo de libertad fuera de la mística de la felicidad y las exigencias impuestas al rol masculino:

It ain't me babe

Go 'way from my window
 Leave at your own chosen speed.
 I'm not the one you want, babe,
 I'm not the one you need.
 You say you're lookin' for someone
 Never weak but always strong,
 To protect you an' defend you
 Whether you are right or wrong,
 Someone to open each and every door,
 But it ain't me, babe,
 No, no, no, it ain't me, babe,
 It ain't me you're lookin' for, babe.
 Go lightly from the ledge, babe,
 Go lightly on the ground.
 I'm not the one you want, babe,
 I will only let you down.
 You say you're lookin' for someone
 Who will promise never to part,
 Someone to close his eyes for you,
 Someone to close his heart,
 Someone who will die for you an' more,
 But it ain't me, babe,
 No, no, no, it ain't me, babe,
 It ain't me you're lookin' for, babe.
 Go melt back into the night, babe,
 Everything inside is made of stone.
 There's nothing in here moving
 An' anyway I'm not alone¹³⁴.
 You say you're looking for someone
 Who'll pick you up each time you fall,
 To gather flowers constantly
 An' to come each time you call,
 A lover for your life an' nothing more,
 But it ain't me, babe,
 No, no, no, it ain't me, babe,
 It ain't me you're lookin' for, babe.

[Ese no soy yo

Aléjate de mi ventana
 Tan rápido como te plazca
 No soy el hombre que quieres, nena
 No soy el hombre que necesitas
 Dices que buscas a alguien
 Nunca débil, siempre fuerte
 Que te proteja y defienda
 Tengas o no la razón
 Alguien que te abra las puertas
 Pero no soy yo, nena
 No, no, no soy yo, nena
 No soy yo el hombre que buscas
 Bájate del alféizar
 Baja suavemente al suelo
 No soy el hombre que quieres, nena
 Sólo te defraudaría
 Dices que buscas a alguien
 Que prometa no dejarte
 Que por ti cierre los ojos
 Que cierre su corazón
 Que muera por ti y aún más
 Pero no soy yo, nena
 No, no, no soy yo, nena
 No soy yo el hombre que buscas
 Confúndete en la noche
 Pues dentro todo es de piedra
 No hay nada que aquí se mueva
 Y además no estoy solo
 Dices que buscas a alguien
 Que te levante cuando caigas
 Que siempre recoja flores
 Y acuda cuando lo llames
 Un amante para tu vida y nada más
 Pero no soy yo, nena
 No, no, no soy yo
 No soy yo el hombre que buscas.]

Narra la historia de la crisis sentimental de, su por aquel entonces, pareja y musa, Suze Rotolo, hija de militantes comunistas y activista pro-derechos civiles que aparece en la portada del célebre álbum de Dylan *Freewheelin* quien tuvo gran influencia sobre

¹³³ “Ese no soy yo”. Canción publicada el 8 de agosto de 1964 en su cuarto álbum de estudio *Another Side of Bob Dylan*. Cf. Bob Dylan, 2007; Oliver Trager, 2004, 14-15, 314-315; Howard Sounes, 2001, 157, 177.

¹³⁴ En 1963, Suze tiene conocimiento de que Dylan simultaneó la relación con la cantautora Joan Baez. Jimmy Jazz (2012).

él en su concienciación pacifista y de la que se enamoró desde el primer momento que la vio: “[...] no pude quitarle los ojos de encima, ella era la cosa más erótica que jamás había visto. Era muy hermosa, con la piel y el cabello dorados y de sangre italiana. Empezamos a hablar y mi cabeza comenzó a girar” (Jazz, 2012).

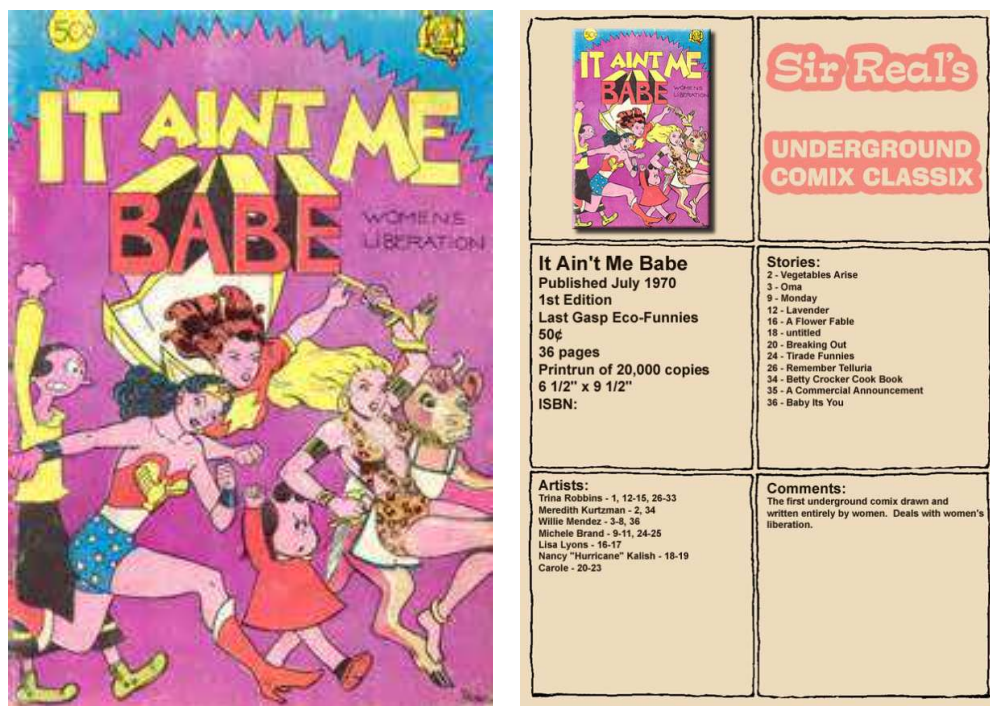


Figura 6: http://thehighfidelityreport.com/wp-content/uploads/2014/01/bob_dylan_freewheelin.jpg

No obstante, la relación tumultuosa entre ambos y la obsesión de Dylan por Suze no queda reflejada en esta canción de corte intimista – compuesta en el transcurso de un viaje a Italia, juntos, con el fin de salvar la relación – en el que se muestra un perfil del cantautor más equilibrado y conciliador.

En julio de 1970, Trina Robbins y Willie Mendez co-producen (Kaplan, 2006: 84; Palmer 2000: 105) la primera publicación de cómic *underground* escrito y dibujado íntegramente por mujeres, *It Ain't me Babe*, que vio la luz a través de la editorial Last Gap y tuvo una tirada inicial de 20.000 ejemplares¹³⁵ con un precio marcado en la portada de 50 centavos.

¹³⁵ Debido a su éxito tuvo dos tiradas más de 10.000 cada una, teniendo la primera edición fondo azul en fucsia en la primera portada y azul y verde en las posteriores. Cf. M. Steven Fox, “It Aint Me Babe”, *Underground Comixjoint*, consultado el 15 de febrero de 2015 <http://comixjoint.com/itaintmebabe-1st.html>. (2013).



“Esa no soy yo. Liberación de las mujeres”¹³⁶.

Figura 7: <http://sirrealcomix.com/>

Es un *comix* de 36 páginas de extensión, en cuyas páginas centrales se recoge “Breaking Out”, pp. 18-21. El equipo de colaboradoras que lo conformaron fueron las dibujantes Trina Robbins, Willie Mendez, Meredith Kutzman, Michele Brand, Lisa Lyons, Nancy "Hurricane" Kallish y Carole.



Figura 8: <https://www.lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>

¹³⁶ Traducción literal de la autora.

Parte del mismo provenía de un periódico homónimo feminista de la bahía de San Francisco, en el que colaboraba Trina Robbins, donde se reflejaba el anarquismo, la contracultura del *rock and roll*, del cómic *underground* y la segunda ola feminista (Robbins, 1999: 86). El objetivo principal de *It Ain't Me Babe* era dar a conocer su propia filosofía combativa sobre el movimiento de liberación femenina, que se evidencia a través de los diversos iconos y estrellas de comics de la portada (Seoane, 2011: 405-420), por su significado revolucionario, liberador o reivindicativo. A la vanguardia del grupo, aparece Wonder Woman, primera superheroína protagonista de comics para niñas, símil para público infantil de la remachadora de los carteles publicitarios que animaba a las mujeres a levantar el país en las fábricas, tras la Segunda Guerra Mundial.



Figura 9: <http://smoda.elpais.com/articulos/rosie-la-remachadora-la-historia-que-esconde-el-emblema-del-feminismo/5154>

En filas correlativas, le siguen Mary Marvel, primera heroína de superhéroes de la que se hace un *spin-off*-, *Sheena Queen of the Jungle* – primer personaje femenino que consigue tener su propio cómic–; Little Lulu – primer personaje creado por una artista y para lectoras niñas que posee una impronta con incipientes rasgos feministas –; Olivia Oyl – representante de la libertad de elección efectiva–, y la imagen de la célebre marca comercial de productos lácteos *Elsie The Cow* – imagen corporativa que simbolizaba el producto diario perfecto, como símbolo de la mística de la feminidad.

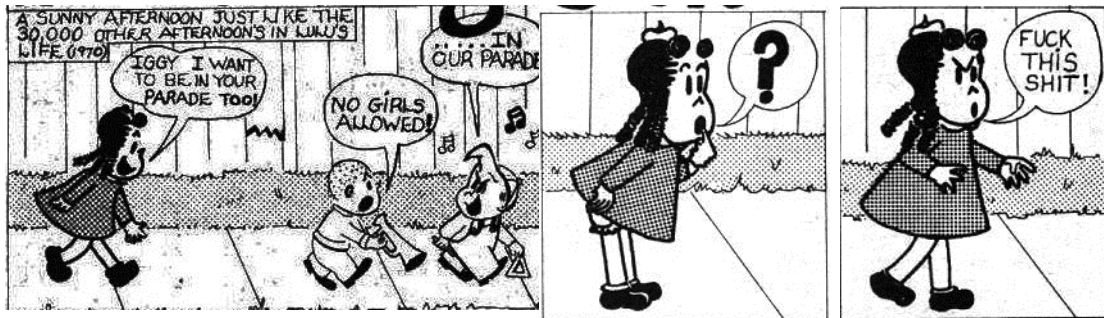
La portada pone al lector en situación del contenido de la revista cuyas páginas centrales lo resumen, con la historieta creada de forma colectiva (Robbins, 1999: 87)

“Breaking Out” [“El despertar”]¹³⁷, en referencia al despertar de la auto-conciencia de las mujeres imbuida en lo que Betty Friedan denominó, en 1963, la “mística de la feminidad” (Friedan, 2009).

- 3.1.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “Breaking out”, publicado en *It Ain’t Me Babe* por Carole en representación de todo el colectivo de la revista, pp. 18-21¹³⁸, desde el punto de vista de género.



“El despertar”, por Carole.



Una tarde soleada cualquiera de las 30.000 habituales en la vida de Lulu (1970).

Lulú: ¿?

Lulú: ¡Vaya jodida mierda!

Lulú: Iggy, yo también quiero estar en el desfile de tu banda.

Iggy: Está prohibido que las chicas entren.
Alvin: En nuestro grupo.

¹³⁷ Traducción de la autora.

¹³⁸ © It Ain’t Me Babe July 1970.



Mientras tanto Juliet Jones ...
 Juliet Jones: Eres uno de los hombres más exasperadamente misterioso y fascinante que he conocido



Juliet Jones: ??? ¿Quién ha puesto estas estúpidas palabras en mi boca? ¿Cuánto tiempo debo ser esta cabeza hueca y mantenerme dócil bajo la sombra de alguien que me anule?

AND AT RIVERDALE HIGH SCHOOL
 BETTY AND VERONICA ARE STILL AT IT.



Y en Riverdale High School, Betty y Veronica están todavía en ello.



De repente...

Veronica: Betty.. No puedo soportarlo más. Has sido mi mejor amiga y Archie nunca lo será.



La bruja Hazel está planeando un complot:

Bruja Hezel: ¡Ha, ha, HA, HA, HA! ¡¡La rebelión feminista se está extendiendo lentamente por todo el planeta!! (Ríe histriónicamente, como una gallina)



Las desarraigadas hermanas se reúnen

Ríe histriónicamente, como una gallina)

Verónica: ¡Oh, Ronnie! Archie nos ha distanciado todos estos años, viendo cómo rivalizábamos por su culpa. Archie se ha estado aprovechando de nosotras.

Supergirl: Siempre he tenido la sensación de que era mejor que las demás mujeres por mis superpoderes y porque prefería estar en compañía de los hombres. ¡Qué equivocada estaba! Los hombres nunca me han considerado una igual.

Juliet Jones: ¡Yo, también!

Lulú: No tengo porqué unirme a los chicos. Soy tan buena persona como ellos. ¡Quiero actuar por mí misma, también!

Petunia: Ahora veo qué poco empoderada he estado. El estar casada con Porky me ha mantenido aislada del resto de las mujeres. Él era capaz de convertirse en todo mi mundo.

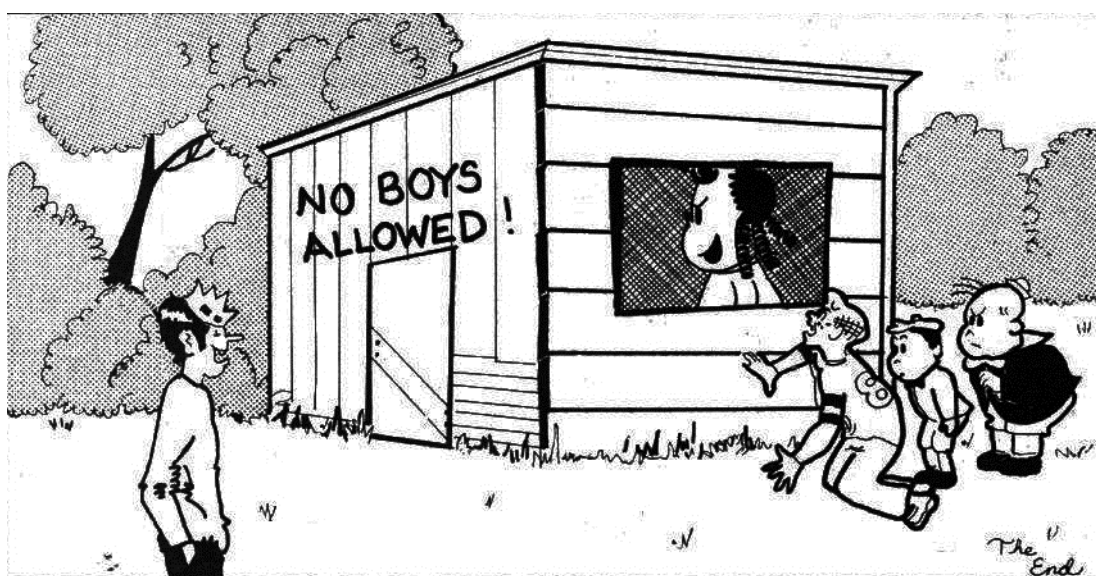


En pequeños grupos, no a diferencia de los aquelarres de brujas de antaño.

Petunia Pig: Piensas que tu novio es un cerdo.

Verónica: Betty, nunca creí que pudiera hablar de esto, tan abiertamente a otra persona.

Compartían cuentos de atrocidades que causaban una reacción en cadena.



¡Prohibido chicos!

La estructura de la historia es no lineal. Se articula a través del llamamiento de la bruja Hazel – en las viñetas centrales – a todas las protagonistas de la misma, que ya han sido presentadas en viñetas independientes, anteriormente, donde se las plasma en una situación de dominación masculina. Así, se representa a Little Lulu rechazada por sus amiguitos del cole por su condición de niña; a Juliet Jones tomando consciencia repentina de la estúpida verborrea que maneja en su lenguaje para ensalzar, de manera innecesaria, al hombre con quien pasa una velada; a Veronica y Betty – protagonistas

del cómic Archie – reconociéndose como “mejores amigas” con respecto a lo que Archie será nunca con respecto a ellas; a una Supergirl vetada por su primo a que lo acompañe por seguridad, pero que finalmente no obedece; y, por último, a Petunia Pig – personaje del cortometraje animado *Porky's Romance*, de la Warner Bros., 1937 – contándole su jornada a su marido Porky, quien, poco interesado en el contenido de sus explicaciones, decide mandarla callar, excusándose en el cansancio, para exigirle que le ponga la cena, a lo cual Petunia Pig decide replicarle y marcharse. En la viñeta siguiente, desvela el efecto conseguido por la Bruja Hezel, donde aparecen todas las protagonistas, acudiendo al llamamiento y revelando su despertar y auto-concienciación colectiva.

Esta selección de viñetas resume la situación o la condición de desigualdad con respecto a los hombres de la mujer estadounidense de los años 60-70 del siglo XX, a través de personajes icónicos de comics populares de los años 40-50. Presentan una sátira de la rutina diaria del ama de casa estadounidense, en distintas etapas de su vida, a través de personajes irreales, como son Petunia Pig o Porky, pero que han sido el referente de diversas generaciones de niñas y adolescentes del país. La bruja Hezel, como observadora omnisciente de todas las escenas¹³⁹, es la artífice, mediante un conjuro, de la revolución feminista iniciada por estos personajes. Satisfecha con su resultado, la bruja las reúne a todas, con el fin de que compartan sus experiencias y expongan sus respectivas situaciones, abiertamente, consiguiendo así, empoderarlas tanto de manera individual como de manera conjunta, a fin de luchar frente a los varones por sus propios derechos y crear un grupo de concienciación.

“Breaking Out” es el reconocimiento y apoyo a las tesis propuestas por el relevante estudio de Betty Friedan (2009) en cuanto a la auto-concienciación colectiva de la condición y situación del ama de casa estadounidense. *It Ain't Me Babe* se sumaba así a dicho proceso colectivo llevado a cabo por grupos de mujeres estadounidenses desde los distintos movimientos sociales, entre ellos los civiles y los feministas, donde se enmarca la labor de nuestras artistas, como creadoras de *comix* erótico-pornográficos, las cuales

¹³⁹ Personaje recurrente de los Looney Tunes aparecido por primera vez en la película de dibujos animados *Bewitched Bunny*, Warners Bros., 1954, pero que tiene también su reflejo en Disney, Metro-Goldwyn-Mayer, Famous Studios y *Little Lulu*.

crecieron y se educaron bajo esa mística institucional imperante de los años 40-60 en Estados Unidos, por medio de la cual (Friedan 2009: 51-52):

[...] una y otra vez las mujeres oían, a través de las voces de la tradición y de la sofisticación freudiana, que no podían aspirar a un destino más elevado que la gloria de su propia feminidad. Los expertos les explicaban cómo cazar y conservar a un hombre, cómo amamantar a sus criaturas y enseñarles a asearse, cómo hacer frente a la rivalidad entre hermanos y a la rebeldía de los adolescentes; [...] Aprendieron que las mujeres femeninas de verdad no aspiraban a tener una carrera ni estudios superiores, ni derechos políticos – la independencia y las oportunidades por las que luchaban las trasnochadas feministas.

De ahí que, *It Ain't Me Babe* naciera como forma de expresión muy crítica con la educación recibida por las adolescentes de los años 50, escolarizadas en institutos donde se las alentaba a encaminar sus vidas a matrimonios precoces dejando sus estudios para dedicarse a la vida marital y el cuidado de los hijos y del marido (Friedan, 2009: 55-57).

La última viñeta, donde la bruja Hezel consigue agrupar a todas las protagonistas, muestra ese malestar individual que la propia mujer solía achacar a problemas matrimoniales o de su propio carácter, llegando a creer que, a diferencia de ella, las demás gozaban de una vida feliz, satisfactoria y completa, cuestionándose los motivos que llevaban a esa misteriosa plenitud. Estaba tan avergonzada de tener que reconocer su insatisfacción que nunca llegaba a saber cuántas mujeres más la compartían (Friedan 2009: 55). *It Ain't Me Babe*, se hacía eco de la realidad de más de 20 millones de mujeres solteras, viudas o divorciadas estadounidenses de la década de los años 60, así como el cambio social alejado del modelo que promovía la mística de la feminidad.

Nuestras autoras, ellas mismas, en su mayoría, no se amoldaban a la figura de la mujer estadounidense que encarnaba la esposa ejemplar del matrimonio ideal, sino que, en algunos casos, llevaban una convivencia con parejas de su mismo sexo. En este sentido, rompían con esa visión estereotipada de que la mujer buscaba su realización sexual y personal en la búsqueda frenética y desesperada de un hombre fuera cual fuera su edad.

Este nuevo modelo de mujer era vinculado, según la mística de la feminidad, al de una mujer poco femenina, que reclama la igualdad, la independencia, el derecho a los estudios, etc., nada acorde con la imagen de la feminidad que querían dar los expertos sociólogos, psicólogos, psicoanalistas y antropólogos, entre otros expertos con autoridad de la época. Rompen con el mito de la mujer de carrera ávida de sexo, dado que, como se podrá comprobar, en análisis posteriores, el tipo de mujeres que representan no están definidas por sus estudios ni por sus profesiones. Según Friedan, la mística de la feminidad alimentó el estereotipo de una mujer de carrera con deseos carnales desenfrenados debido a su pérdida de feminidad y poseía ambiciones políticas (Friedan 2009: 91-92).

La mística de la feminidad, desde el punto de vista de la teoría sociológica de Pierre Bordieu (2000) es una construcción sustentada sobre los pilares de la teoría de la socialización de la identidad diferencial de género, y concretamente sobre el *habitus* de sociabilización. En “Breaking out” [“El despetar”] se evidencia el nuevo discurso feminista en contra de la dominación masculina. La labor de socialización acentúa en cada uno de los géneros aquello que define socialmente la identidad propia de cada uno, fomentando las prácticas que convienen y prohibiendo o desalentando los comportamientos inadecuados. La socialización dirigida a los niños fomenta la reducción de la expresión de afecto y el incremento de la agresividad, también la independencia, mientras que los comportamientos dirigidos a las niñas fomentan su rol expresivo y su dependencia (Bordieu, 2000).

Aplicada a nuestro *comix*, evidencia el *habitus* que da coherencia al conjunto de pensamientos, percepciones y acciones, dentro del patriarcado, desde la más tierna infancia, y que incide en la construcción de la identidad de género, como queda plasmado en las primeras viñetas, donde Little Lulu y sus amigos, niños en edad escolar, muestran que esas disposiciones de *habitus* no son innatas, sino resultado de un proceso de socialización. La inculcación de un *habitus* se puede realizar de forma explícita o implícita. Puede ser un aprendizaje por simple familiarización o mimetismo, de forma inconsciente. Así, los niños no quieren admitir a la niña “en su desfile” y toman de forma irónica el deseo de la niña “Iggy I want to be in your parade too!” [“Iggy, yo también quiero estar en el desfile de tu banda”], a la que no admiten por el aprendizaje que se inculca a cada niño o niña según su género a tener su propio mundo.

La importancia de los distintos sistemas de interacción, de actividad compartida y de diálogo del niño y de la niña con sus progenitores son sus iguales durante la infancia como procesos que marcarán profundamente la formación del *habitus* de género. Los primeros años de vida es el período crítico que determina la constitución de los esquemas del *habitus*.

Esta lenta familiarización supone un dominio inconsciente del conjunto de conductas, comportamientos y formas de sensibilidad que integran el repertorio de un género determinado. Esta habilidad práctica que se adquiere inconscientemente, aflorando parcialmente en la consciencia, se representa en Little Lulu, quien primero duda, antes de manifestar su reacción ante la negativa de sus amigos que se resumen en “Fuck This Shit!” [“¡Vaya jodida mierda!”].

Con Juliet Jones, protagonista de un célebre cómic para niñas en la Edad de Oro del cómic estadounidense, estamos ante una segunda experiencia de auto-concienciación. A lo largo de la conversación que mantiene con su acompañante masculino, Juliet lo adula sin motivo como consecuencia de la inculcación de un *habitus* familiar implícito que provoca que los esquemas de percepción y acción sean interiorizados de una manera casi natural, provocando que el *habitus* se convierta en una “especie de dominio adquirido que funciona con la seguridad automática de un instinto” (Rodríguez Menéndez, 2003: 27). Juliet es un ejemplo de cómo las disposiciones adquiridas funcionan de modo automático, residiendo la eficiencia de dichas disposiciones en la orientación hacia “prácticas sin acceder a la consciencia más que de forma intermitente y parcial” (Rodríguez Menéndez, 2003: 34).

En conexión con esto, Brunet y Morell (1998: 209) definen la racionalidad como percepción de la situación que se corresponde objetivamente con ella. La razonabilidad, como ya expusimos, es la adecuación práctica a una situación concreta, según unos esquemas incorporados y mediante la familiarización con situaciones semejantes. Siguiendo esta disyuntiva, el *habitus* es razonable, pero no ha de ser racional, de manera que, aunque a posteriori se pueda realizar un análisis racional de las decisiones que hemos adoptado en un momento determinado, el proceso mismo de toma de decisiones no se guía por un cálculo exacto de las posibles alternativas a tomar. Por ello, Juliet al razonar de la siguiente manera: “??? Who put these inane words in my mouth? How

long must I be this mindless simp, kept docile under the shadow of an eraser??” [“?!?!? ¿Quién ha puesto estas estúpidas palabras en mi boca? ¿Cuánto tiempo debo ser esta cabeza hueca y mantenerme dócil bajo la sombra de alguien que me anule?”], revela el principio básico del *habitus* es su funcionamiento automático (alejado de la conciencia de los agentes), esto no es un obstáculo para que el individuo pueda llegar a ser consciente de las disposiciones de dicho *habitus*. De ahí, y es lo que pretende demostrar el *comix*, como base de pensamiento revolucionario que justifica su aparición, que se represente a una Juliet que toma consciencia de toda esa verborrea ensalzadora de la figura masculina y que es capaz de salir de esa sistematización para reflexionar sobre su comportamiento.

En este sentido, la escena entre Superman y su prima Supergirl refleja dos ideas fundamentales en clave de Género: el núcleo del *habitus* de género masculino es la idea de poder, mientras que la configuración del *habitus* femenino se fundamenta en la ausencia de éste, por un lado y, por otro, la sumisión como experiencia prolongada.. Tras prohibirle Superman a su prima acompañarla, porque se sobreentiende que no se dirige a un lugar apropiado para mujeres, Supergirl decide ir por su cuenta, desobedeciendo la orden, es decir, consigue, finalmente, empoderarse.

La configuración del *habitus* masculino se asienta en la detección del poder y en su carácter de sujeto transcendente. El *habitus* femenino se fundamenta en la carencia de poder y en su configuración como mero objeto. La primera propiedad que lo caracteriza es la sumisión, como experiencia precoz y prolongada. Sumisión, abnegación, resignación, silencio, abstención, abstinencia, docilidad, vergüenza o entrega: todas ellas se definen virtudes típicamente femeninas (Bartky, 1966: 211-224). La vergüenza es un signo de indefensión que se manifiesta en una sensación generalizada de insuficiencia personal profundamente discapacitante, que es en la que se nos muestra, inicialmente, a Supergirl, además de reforzarse en ella su carácter co-dependiente, resultado de dicha sumisión, teniendo como consecuencia la orientación generalizada de las mujeres a atribuirse competencias legítimas, en menor medida que los hombres.

Superman le impone a Supergirl su *habitus* corporal masculino de seguridad en las manifestaciones corporales y en la libre actividad de la que goza. Ambas características definitorias de la posición de poder que los hombres adoptan en sociedad, dado que

reconocen su propia capacidad corporal, que les proporciona seguridad – y así se transmite en la viñeta -. Se siente cómodo con su cuerpo, le confiere soltura, se encuentra en condiciones de imponer las normas de la percepción de su cuerpo.

Por el contrario, Supergirl, dado su *habitus* corporal femenino, se define por un cierto sentimiento de indignidad, inseguridad, fragilidad y pudor corporal. La escasez de poder determina una pérdida de la capacidad de acción, lo que supone la carencia de una concepción adecuada tanto de la propia fuerza física (aspecto fundamental a través del cual se manifiesta la seguridad corporal del género masculino), como de las posibilidades corporales que el cuerpo de la mujer esconde.

No obstante, en la viñeta contigua, vemos a Supergirl volando por el espacio, al poco tiempo de recibir la orden de Superman - “Shortly” [“Poco después”] – y diciendo: “This is the last time you’re going to get away with this, Superman. I’m tired of being bossed around. Our Partnership is over!!!” [“Esta es la última vez que sales con ese Supermán. Estoy cansada de que me dé órdenes. ¡¡¡Nuestra unión colaboración ha llegado a su fin!!!].

De esta forma, las representaciones mentales que cada género se hace del otro y, también del propio, se fundamentan en un sistema de oposiciones. Dichas oposiciones reproducen, acentuándolas y simplificando las diferencias y las legitiman haciéndolas aparecer como fundadas en la naturaleza, refuerzan un *habitus* dominante, viril y noble en el varón y un *habitus* sumiso y co-dependiente en la mujer (Héritier, 1996, 216, n. 32). Supergirl rompe con todos ellos reaccionando en contra de esas oposiciones naturales de *habitus* dominante de Superman y la sumisión que le debe al ser su compañero de aventuras. Dentro de este sistema de oposiciones hemos de subrayar la fuerza de la dicotomía público (exterior)/ privado (interior). Los orígenes de la diferencia sexual están relacionados con una oposición universal y estructural ente ambos ámbitos. Esta oposición es el fundamento de la configuración del *habitus* expresivo y co-dependiente de las mujeres. Lo privado representa lo rutinario y lo público, las ocupaciones nobles.

Cuanto mayor es la desproporción entre el cuerpo ideal y el cuerpo real, mayor es la probabilidad de vivir el propio cuerpo de forma insegura, torpe y tímida. Supergirl sale

volando en contra de todo lo que le ha dicho Superman y rompe con ese *habitus* que se le da por su naturaleza de ser mujer.

“Elsewhere Petunia Pig excitetly greets Porky as the comes home from the office”, [En otro lugar Petunia Pig saluda a Porky con mucho entusiasmo cuando regresa a casa del trabajo...], así se nos presenta la escena protagonizada por Petunia Pig y Porky. Ella le comenta a su marido: “Hi dear! I spent such a nice afternoon with Daisy Duck. We went to the...” [“Hola cariño. He pasado una tarde estupenda con Daisy Duck. Fuimos a...”] – quien la interrumpe, diciéndole: “I’m T-t-tired and hungry P-P-Petunia, I don’t want to heart about your dum duck friend! When’s dinner?” [“Estoy ca-ca-cansado y hambriento, Pe-Pe- Petunia. No tengo ganas de oír hablar de tu estúpida amiga. ¿Cuándo cenamos?”].

Desde la infancia se repite a la niña que está hecha para la maternidad. Se le inculca valores propiamente femeninos: trabajo doméstico, atención a las necesidades de los demás por encima de las suyas. Por ese motivo, Porky le reclama la cena a Petunia. En la viñeta contigua Petunia rompe con ese *habitus* de género femenino y los valores femeninos:

“Ha! Cook your dinner Porky. I’m splitting! That was the last Straw. I’m going to make a new life from myself. Goobye!!” [“¡Ohh! Hazte tú mismo la cena, Porky. ¡Estoy harta! Esta es la última bronca que tenemos. Me voy para buscar una nueva vida por mi cuenta. ¡¡Adiós!!”].

Porky, por su parte, no sale de su asombro, al ver a Petunia reaccionar en contra del *habitus* que genera los comportamientos uniformes adquiridos por su condición.

3.1.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Desde el punto de vista discursivo, en estrecha relación con la representación figurativa propia del cómic y tomando como referencia los estudios sobre el discurso alternativo del cómic inglés, de Francisco Yus (1989), se observa que los comics objeto de estudio de nuestra Tesis son una crítica clara a la dominación masculina ejercida sobre la mujer.

En general, estas viñetas contienen escenas que muestran, de una forma arquetípica, las raíces de las relaciones sociales entre sexo y poder, que conlleva un énfasis en los discursos generados desde la propia colectividad (Yus, 1989: 50). Esta dependencia de la mujer se evidencia en los diálogos reproducidos en la viñeta donde la bruja Hezel consigue unir a todas las protagonistas y manifestar su incipiente proceso de autoconciencia y de empoderamiento. Todas ellas, finalmente, lograrán romper con esa dependencia masculina. Así, Verónica dirá:

“Oh Ronnie, Archie kept us aparta ll these years. We´ve been seeing each other just as rivals. Archie has taken advantage of both of us! [“¡Oh, Ronnie! Archie nos ha distanciado todos estos años, viendo cómo rivalizábamos por su culpa. Archie se ha estado aprovechando de nosotras”].

Igualmente, Supergirl, en la misma línea llegará a decir de sí misma:

“I´ve always felt I was better tan other women because of my super powers and always preferred the Company of men. Haow I was kidding my self! Men have never thought of me as an equal”. [“Siempre he tenido la sensación de que era mejor que las demás mujeres por mis super-poderes y porque prefería estar en compañía de los hombres. ¡Qué equivocada estaba! Los hombres nunca me han considerado una igual”].

La propia Lulú, concluirá: “I don´t have to always join the boys. I´m just as good a person as they are. I want to do my own thing too! [“No tengo porqué unirme a los chicos. Soy tan buena persona como ellos. ¡Quiero actuar por mí misma, también!”].

Y por último, Petunia Pig, quien afirma:

“Now I see how I´ve been kept powerless all these years. Beeing married to Porky kept me isolated from other women. He was able to totally define my reality”. [“Ahora veo qué poco empoderada he estado. El estar casada con Porky me ha mantenido aislada del resto de las mujeres. Él era capaz de convertirse en todo mi mundo”].

Las diferencias por sexo, en el comportamiento no verbal, son de una gran ayuda para sustentar las teorías de dominación/sumisión entre el hombre y la mujer y mantener los estereotipos del papel masculino y femenino en la comunidad de habla, a pesar de

que la mayor parte de los estudios sobre comunicación no verbal se centran en aspectos de solidaridad (Yus, 1989: 123).

El hablante que mantiene una relación de poder con su interlocutor puede permitirse ejercer determinadas acciones no verbales, como por ejemplo acciones táctiles, que este último no podría llevar a cabo si está subordinado al hablante (Henley 1975: 192-193; Yus 1989: 123). Vemos como en la escena representada entre Superman y Supergirl, Superman aparece en la imagen por encima de Supergirl y le dice a su prima: [“¡No, Supergirl! Voy al planeta Xeron solo. Tú te quedas aquí, en la Tierra. Es por tu bien”]. Hay una clara sumisión y subordinación por parte de ella antes esas palabras, vemos como Superman la cree inferior a él y que ella se encuentra bajo su protección. Por otra parte, pero en la misma línea, Porky al interrumpir a Petunia le dice [“Estoy ca-ca-cansado y hambriento, Pe-Pe- Petunia. No tengo ganas de oír hablar de tu estúpida amiga. ¿Cuándo cenamos?”], levantando la mano, evitando que Petunia siga contándole su historia e indicándole que le da una orden y que la reciba como tal.

Esta escena refleja, por tanto la base lingüística de la teoría de la dominación masculina como génesis de los rasgos inherentes al habla insegura femenina que lleva sus hipótesis a sugerir lo que se denomina “el silencio femenino”, por ejemplo, en el uso extensivo de mensajes no verbales por parte de la mujer, para suplir la imposibilidad de una expresión verbal libre, en conversaciones donde predominan las interrupciones, la iniciativa conversacional asumida por el hombre (*holding the floor*) y los solapamientos de los turnos de habla masculinos, es decir, en conversaciones en las que el canal verbal se encuentra mermado por presiones ideológicas contextuales (Kramarae 1981: 18; Yus 1989: 144).

Según Goffman (1979), uno de los rasgos kinésicos de diferenciación entre los personajes masculinos y femeninos, en concreto en la publicidad, es la sonrisa, identificada con la sumisión de la mujer. En coincidencia con otros estudios de la kinésica en intercambios reales que demuestran esta relación, se observa que sucede lo mismo en el cómic, así como algunas diferencias fonéticas entre el discurso del hombre y de la mujer derivadas de la tendencia de la mujer a sonreír a la vez que habla (Kramer 1975: 45). En el caso de esta historieta, los personajes no siempre sonríen, vemos como se relevan ante la actitud dominante de sus acompañantes masculinos, esa sonrisa se

borra tras el discurso de dominación que le imponen. La expresión de la dominación masculina en la comunicación no verbal, tienden a invadir el espacio personal de su interlocutor femenino con una mayor asiduidad que cuando se trata de un personaje femenino emisor/locutor, coincidiendo, de este modo con los estudios de interacciones conversacionales reales (Leffler *et al.* 1982: 154; Eakins y Eakins 1978: 169).

Un buen ejemplo de cómo es posible connotar visualmente el personaje femenino se estudió sobre el cómic americano *Archie* (Glasberg, 1992), cuya trama argumental gira sistemáticamente en torno a tres personajes, uno masculino - el protagonista -, y dos femeninos – secundarios - que son mujeres enamoradas de éste. La clave del estereotipo radica, según Glasberg (1992: 29) en que existe una clara identificación entre individualidad, libertad de elección de los personajes en temas concretos e imagen visual específica. Las dos chicas, que son un simple blanco de las apetencias sexuales del personaje masculino, no poseen marcas visuales distintivas, lo que sí ocurre con personajes más independientes de la trama argumental (Yus, 1989: 129). En la viñeta protagonizada por Archie, Verónica y Betty, ambas se relevan ante la situación antes presentada.

Cuando la moda se analiza en términos de específicos de *lenguaje* - un mensaje desde un emisor, y destinado a un receptor -, se suele analizar en su relación íntima con el soporte gráfico que la sustenta, que normalmente es la imagen fotográfica (Smith 1989, Marshall 1988, Debray 1994; Yus, 1989: 132). Lo más relevante de la ropa es, quizás, su intención comunicativa, puesto que (Craik, 1994: 10):

a menudo la conducta de la ropa está determinada por criterios y situaciones pragmáticos. Elegir la ropa adecuada para ir al instituto, para estudiar, o para hacer tareas de la casa, ir a comprar verduras o ir a la playa no requiere mucho más que el criterio de la comodidad. Por otro lado, vestirse para una entrevista, una fiesta, para una boda... conlleva cálculos específicos sobre la conducta de la ropa.

La ropa también genera, inevitablemente, una interpretación, a menudo, inexacta (Yus, 1989: 132), por ello los personajes femeninos de *Archie* tendrán una transformación posterior, abandonando sus vestidos y faldas para llevar pantalones a clase y para reforzar para reforzar esa exigencia a la sociedad.



Y ahora comienza la acción...

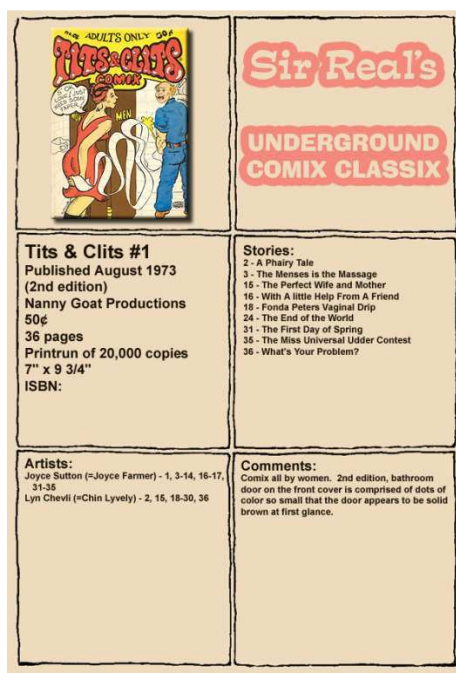
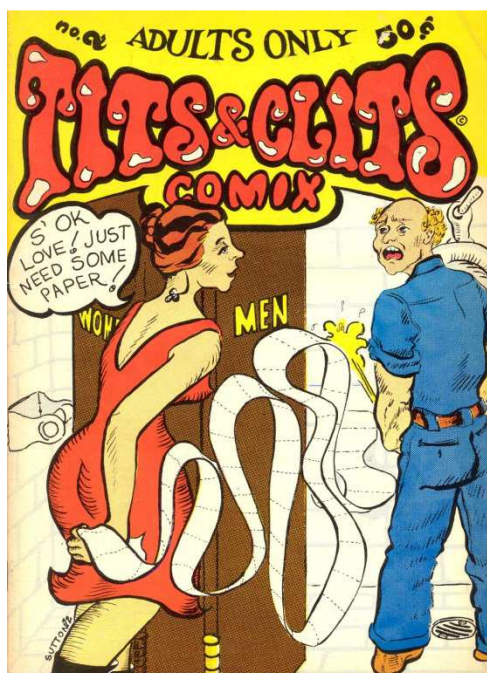
(De izquierda a derecha, los eslóganes de las pancartas):

¡En huelga! En huelga. Queremos clases de kárate. ¡Las mujeres queremos vestir pantalones en clase!

¡Queremos clases de Historia de las Mujeres!

3.2. *Tits & Clits* - *Tits'n'Clits*-, 1¹⁴⁰. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1972.

Tits & Clits no gozó de la misma relevancia que su predecesor *It Ain't Me Babe* y fue eclipsado, además, por su continuador el longevo *Wimmen's comix* (1972 – 1992).



“No pasa nada, cielito. Sólo quería un poco de papel”¹⁴¹.

Figura 10: <http://sirrealcomix.com/>

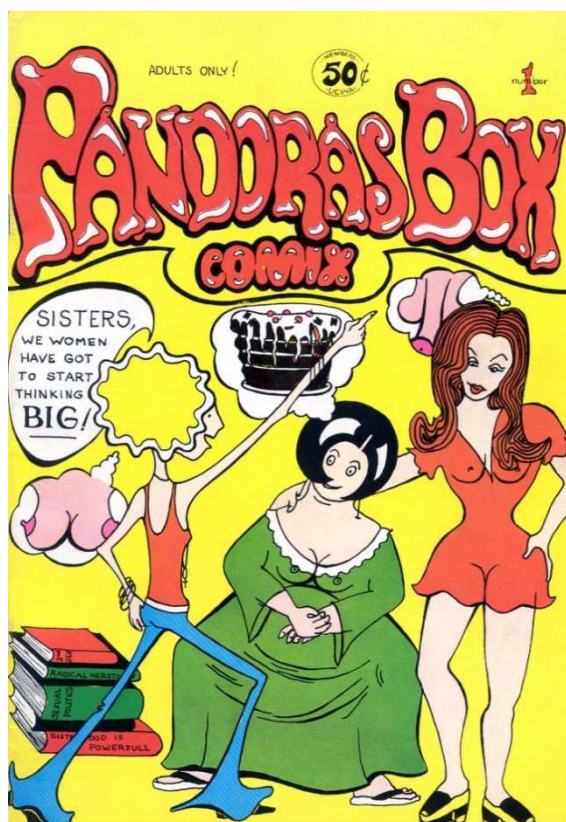
Según Trina Robbins (1999: 88), en 1972, dos grupos de mujeres artistas tuvieron la misma idea, de forma independiente y por separado, siendo conscientes ambos grupos de la existencia del otro, de crear un comix de las características de *Tits & Clits*. En Laguna Beach, dos autoras de *comix* y madres solteras, Joyce Farmer y Lyn Chevely¹⁴², redactan un tratado sexista de mujeres con la intención de producir un cómic sobre muy diversos aspectos de la sexualidad femenina como los anticonceptivos, los juegos y juguetes sexuales o la menstruación. Para ello, crearon su propia editorial, Nanny Goat Productions, con una primera publicación llamada *Tits & Clits*. Trina Robbins considera

¹⁴⁰ De una extensión de 37 páginas. Esta es la extensión media de todos los números de la colección.

¹⁴¹ © Lyn Chevli 1972.

¹⁴² Usaba el pseudónimo Chin Lyvely.

esta publicación, la segunda hecha por mujeres y la primera antología femenina con continuidad errática - de 15 años-.



“¡HERMANAS, las mujeres debemos comenzar a pensar a **LO GRANDE**!”¹⁴³

Figura 11: <http://www.comicvine.com/pandoras-box-comics/4050-46039/>

En 1973, como resultado de la detención de los propietarios de una librería en Laguna Beach por venta de pornografía, Farmer y Chevely decidieron rebautizar *Tits & Clits* bajo el título de *Pandora's Box*, para poder seguir creando sus *comix*. En esta publicación destacable es la historieta titulada “The American Dream”, donde se hace una crítica feminista a todas los comics que incluyen cabeceras románticas con finales felices de bodas, protagonizada por mujeres insatisfechas sexual y emocionalmente (Robbins 1999: 89). El mismo año de la salida de *Pandora's Box*, Farmer y Chevely auto-publican “Abortion Eve”, una historieta sobre cinco embarazadas que se conocen en una clínica abortiva y que narran sus circunstancias y exponen las razones por las que deciden abortar.

¹⁴³ Traducción literal de la autora.

La publicación que irrumpió en el panorama del cómic *underground* y dejaría en un segundo plano a *Tits & Clits. Wimmen's Comix* (1972-1992) también surgió en la ciudad de San Francisco y se la considera la primera publicación antológica exclusiva de mujeres de mayor duración, llegando al mercado dos meses después que *Tits & Clits*. La edición, coordinación y realización de todos sus *comix* corría a cargo, íntegramente, por artistas mujeres, dando nacimiento a una forma de trabajar que auto-denominaron “cómic colectivo” (Robbins 1999:89-90).

El título se inspira en la célebre canción de The Beatles “With a Little Help from my Friends”, un canto a la amistad y hermandad masculina. Fonda Peters hace el equivalente a lo narrado en la canción escrita por Billy Shears (¿Ringo Star?), incluida en el álbum *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (abril de 1967).

With a Little Help from my Friends

What would you think if I sang out of tune
Would you stand up and walk out on me

Lend me your ears and I'll sing you a song
And I'll try not to sing out of key
Oh, I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Mmm I'm gonna try with a little help from my friends

What do I do when my love is away
(Does it worry you to be alone)
How do I feel by the end of the day
(Are you sad because you're on your own)
No, I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Mmm I'm gonna try with a little help from my friends

Do you need anybody
I need somebody to love
Could it be anybody
I want somebody to love

Would you believe in a love at first sight
Yes I'm certain that it happens all the time
What do you see when you turn out the light
I can't tell you, but I know it's mine
Oh I get by with a little help from my friends
Mmm I get high with a little help from my friends
Oh I'm gonna try with a little help from my friends

Do you need anybody

Con un poco de ayuda de mis amigos

¿Qué harías si cantara fuera de tono?
¿Te levantarías y me dejarías solo?

Presta atención y te cantaré una canción
E intentaré no desafinar
Oh, me las arreglo con un poco de ayuda de mis amigos
Mmm, me pongo ciego con un poco de ayuda de mis amigos
Mmm, lo intentaré con un poco de ayuda de mis amigos

¿Qué hago cuando mi amor se ha ido?
(¿te preocupa estar solo?)
¿Cómo me siento al final del día?
(¿estás triste porque estás solo?)
No, me las arreglo con un poco de ayuda de mis amigos
Mmm, me pongo ciego con un poco de ayuda de mis amigos
Mmm, lo intentaré con un poco de ayuda de mis amigos

¿Necesitas a alguien?
Necesito a alguien a quien amar
¿Podría ser cualquiera?
Quiero a alguien a quien amar

¿Crees en el amor a primera vista?
Sí, estoy seguro de que ocurre siempre
¿Qué ves cuando apagas la luz?
No puedo decírtelo, es algo que sé por mí mismo
Oh, me las arreglo con un poco de ayuda de mis amigos
Mmm, me pongo ciego con un poco de ayuda de

I just need somebody to love
 Could it be anybody
 I want somebody to love

Oh I get by with a little help from my friends
 Mmm I'm gonna try with a little help from my friends
 Oh I get high with a little help from my friends
 Yes I get by with a little help from my friends
 With a little help from my friends

mis amigos
 Oh, lo intentaré con un poco de ayuda de mis amigos

¿Necesitas a alguien?
 Necesito a alguien a quien amar
 ¿Podría ser cualquiera?
 Quiero a alguien a quien amar

Oh, me las arrollo con un poco de ayuda de mis amigos
 Mmm, lo intentaré con un poco de ayuda de mis amigos
 Oh, me pongo ciego con un poco de ayuda de mis amigos
 Sí, me las arreglo con un poco de ayuda de mis amigos
 Con un poco de ayuda de mis amigos.

3.2.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “With little help from a friend”, por Fonda Peters, pp. 14-15, desde el punto de vista de género.

WITH LITTLE HELP FROM A FRIEND

A Tale of FONDA PETERS

“Con la ayudita de una amiga”, por Fonda Peters.¹⁴⁴



Jes'fine y harry: Mmnbmpf (onomatopeyas que indican que están en los preliminares de relaciones sexuales)



Jes'fine: ¡Oh, Harry! ¡Cómo me excitas! ¡Qué caliente me pones!

¹⁴⁴ © Joyce Buttom, 1972.



Jes'fine: Eh, espera un segundo ...
 ¿Tienes un condón?
 Harry: No, cariño .. Ven aquí, tendré cuidado.



Jes'fine: ¿Qué quieres decir con eso? (Me gustaría verlo a él preocupado cuando la regla se te retrasa)



... ¡Joder¹⁴⁵, ni espermicida/esponjas!



A ver, a ver... mucha aspirina. Sé que se pueden usar, pero no sé como...



Llamaré a Mary ... está puesta en control de natalidad.

¹⁴⁵ El acrónimo F.U.C.K. posee una etimología poco clara, pero parece estar vinculada con la expresión *Fornication Under Consent of the King* ["Mantener relaciones sexuales sin el consentimiento del rey"]. Fonda Peters escribe explícitamente el acrónimo para destacar su significado original vinculado a la práctica de sexo fuera del ámbito conyugal y hacer así un guiño crítico a la mística de la feminidad institucional. Cf. Keith Briggs. "Two Thirteenth-Century By-Names: Fukkebotere and Smalfuk". *Nomina* (2012): 141-143 y Richard Coates, "Fockynggroue in Bristol". *Notes and Queries* (2007), 373-376.



Jos'fine: Hola, ¿qué tal? Soy Jos'fine ...
 ¿Ah, sí? ¿Qué ha pasado? Oye, quería preguntarte algo ... ¿Sabías que ese mequetrefe pánfilo estaba dando la vara porque ella se quitase los implantes? Y, va el tío y se casa con la compañera de piso de su novia?



¡Sunshine me contó ayer que se le cayó el diu en el supermercado!
 Oíste que la hija de Cinthyatuvo un PG¹⁴⁶ otra vez? Aún no tiene doce años. Oyes cotilleos más jugosos en el club femenino... por cierto...



Hemos decidido, para animar nuestras reuniones, excitarnos durante los anuncios.

Harry: Paciencia, amigo.

Mary: ¡Todo el mundo se aburre de todas formas!



Jos'fine: Siempre es la misma mierda...



Jos'fine: Eh, quería preguntarte sobre la aspirina de control de natalidad....

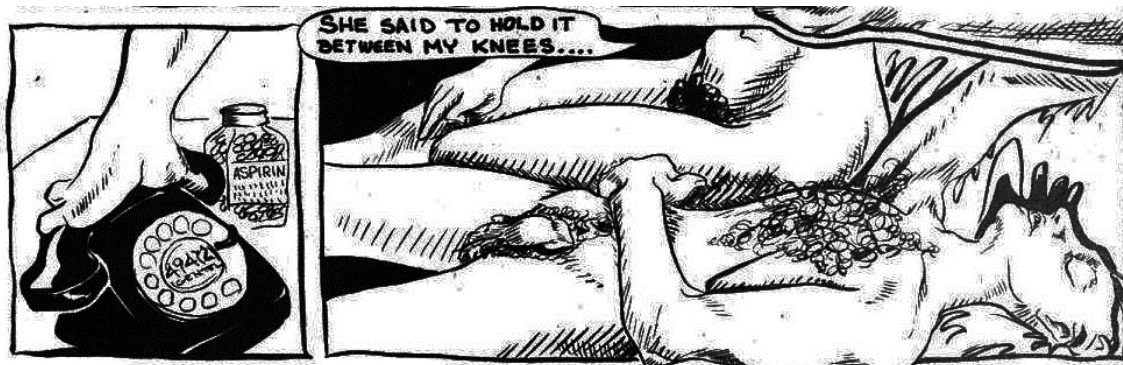
Jos'fine: Vale, vale, no tengo otra cosa. Tanquila, iré con cuidado.

¹⁴⁶ PGAD Persistent Genital Arousal Disorder. Síndrome de la excitación sexual permanente.

Mary: Pero, Fonda. La efectividad de la píldora no está contrastada. Usa una goma.

Harry: Ah, Ah, Ah (eyaculando tras masturbarse)

Jos'fine: ¡Es que la única que tengo está llena de hierba!



Jos'fine: Dice que la sujete con las rodillas.

Aborda, en clave de humor, la ignorancia general de las jóvenes sobre sexualidad y la inmadurez, en concreto, de un par de amigas, puesta de manifiesto a través de una conversación telefónica sobre las reuniones de mujeres a las que asisten, dando prioridad al cotilleo más que a la cuestión transcendental de evitar un embarazo o infecciones virales. La excusa es solventar la falta de preservativos en el momento en que está manteniendo la protagonista Jos'fine relaciones sexuales con su chico Harry. Jos'fine busca algún remedio anticonceptivo y al no encontrar nada, decide llamar a su amiga Mary para que le sugiera alguna solución. Mientras las dos amigas hablan por teléfono de temas varios (embarazos no deseados, métodos anticonceptivos, etc.), Harry resuelve no esperar Jos'fine y se masturba. En el momento en el que Harry termina, llega Jos'fine comentándole que su amiga le ha recomendado que utilice como método anticonceptivo ponerse una aspirina entre las rodillas.

El principal rasgo innovador de esta historieta es el tema del sexo por placer sin especificar o connotar si las relaciones sexuales que se plasman son de carácter conyugal. El segundo rasgo relevante de la misma, es su tratamiento en clave de humor. La situación que se presenta de sexo por placer sin función biológica refleja todo lo contrario a lo que la mística de la feminidad institucional preconizaba y que invitaba a l@s jóvenes estadounidenses de los centros de enseñanza secundaria a tener que pasar

por el altar previamente a poder disfrutar de una sexualidad plena y llegar al orgasmo, , con el fin de escapar de un celibato forzado (Friedan 2009: 53, 206).

Jes'fine contraviene las expectativas de lo que la moral estadounidense de la segunda mitad del siglo XX marcaba, especialmente en lo relativo a la limitación del propio cuerpo y de la propia belleza femenina, con el fin de adoptar un *habitus* de seducción, procreación, cuidado del marido y los hijos y de dedicación a las tareas del hogar. (Friedan 2009: 74).

Destaca, igualmente, la crítica, en clave de humor, al uso de los métodos anticonceptivos. En un primer lugar, parece que la pareja es plenamente consciente de lo que está haciendo, pues parecen dos personas adultas y responsables. Todo se transforma en el momento en el que se dan cuenta que no están realmente preparados para la situación que viven y que sólo ella, sin la colaboración de su pareja, busca una solución que garantice sexo sin riesgos. Esta irresponsabilidad o inmadurez ya patente se confirma en la solución alternativa que busca Jes'fine que no es otra que llamar a una amiga suya pidiéndole consejo. Sin embargo, a través de la conversación telefónica, aparentemente banal en torno a cotilleos sociales que no termina por concretar y centrarse en el motivo real de la llamada - improvisar un método anticonceptivo casero - , se hace una dura crítica a las costumbres sociales de las jóvenes de las zonas residenciales estadounidenses.

Mediante la escenificación de la conversación telefónica, podemos ver la distribución clara de los roles de género en el plano de las relaciones sexuales. Primero, en lo que ya hemos apuntado, Harry no toma en cuenta el riesgo de mantener relaciones sin protección, ni se implica en solucionar el problema, más bien, se centra en obtener su propio placer: "Jes'fine: Hey, just a minute .. You got any rubb .. Harry: No baby ..."
["Jes'fine: Eh, espera un segundo ... ¿Tienes un condón? Harry: No, cariño ... Ven aquí, tendré cuidado"].

Con la respuesta de Jes'fine: "Whadayya mean "it's ok?" (I'd like to see him worry when period is late) [Jes'fine: ¿Qué quieres decir con eso? (Me gustaría verlo a él preocupado cuando la regla se te retrasa)], se evidencia la diferencia de roles y el papel de la mujer ante un posible embarazo no deseado. Como ya hemos visto en la primera

parte de esta Tesis, según la teoría de Jorge López (2014), la mujer se tiene que identificar con lo negativo, en este caso, posible concepción, para que el hombre goce de ese privilegio de todo lo positivo, es decir su placer propio. Esto también hace que la mujer se transforme en un simple objeto de placer para el hombre, sin importarle las posibles consecuencias.

3.2.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Acabamos de ver que, pese a que el rol masculino pretende hacer de Jes'fine una mujer transformada en objeto de su placer (Itzin 1986: 120), ella se ve obligada a una iniciativa sexual, tradicionalmente valorada como masculina. Si tomamos la teoría de Yus (1989: 32-34), el cuerpo de la mujer representado en estas viñetas es *cuerpo-significante* respecto al sexo, en la que encontramos una *reducción* exclusiva a simple cuerpo de disfrute sexual masculino sin importar las consecuencias. Vemos, tanto en el lenguaje del habla como en el lenguaje corporal, que ella es la interesada en tener un sexo seguro sin una posible concepción inmediata, la que toma la iniciativa, que no se deja llevar por el momento ni la situación y que es de los dos quien decide levantarse de la cama y, primero, buscar un método casero anticonceptivo, y, ante el fracaso de esta primera opción, llamar por teléfono a una amiga para consultar mientras que él, tumbado en la cama, despreocupado por las necesidades de ellas y sin considerar que es una situación que les perjudica a ambos, se limita a masturbarse, sin sentir el mínimo interés por las necesidades de Jes'fine. La escena refleja muy sutilmente, la interiorización del *habitus* de género en ambos protagonistas.

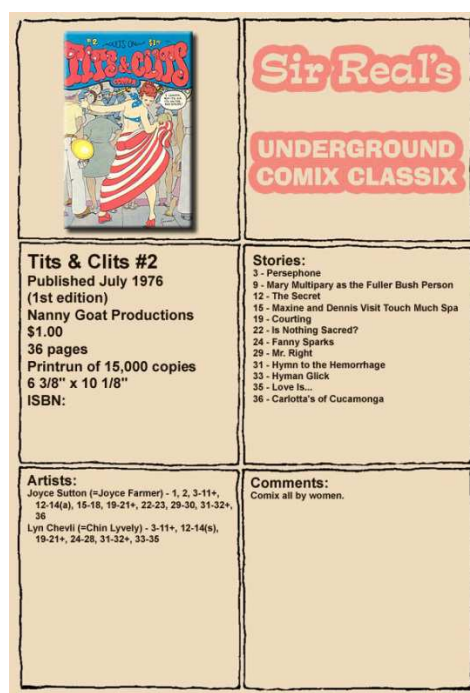
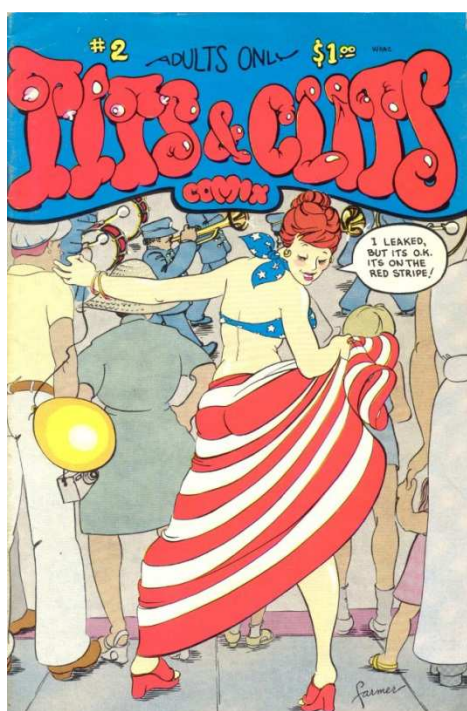
Además de la objetivación de la mujer por parte del hombre, observamos una degradación etimológica conforme a la *ley de empeoramiento femenino* (Yus, 1989: 60), en la que él se refiere a ella como *baby*, palabra que se encuentra en uno de los cinco términos recogidos en la óptica del inglés americano sobre los que teoriza Rosenblatt (1985: 40).

Otro aspecto digno de ser resaltado es la representación de Jes'fine a través de la conversación telefónica con su amiga Mary (Tannen, 1998: 435-445). Enredada en cotilleos de sociedad que reflejan la ignorancia generalizada en materia sexual de las jóvenes estadounidenses de la época, Jes'fine se olvida, también, en cierta manera, de su

pareja que, inicialmente la espera, de manera ansiosa, a que regrese a la cama para retomar el momento donde lo dejaron.

Apreciamos, también, dos diferencias proxémicas entre los interlocutores, tomando como referencia la tesis de Hall (1989): una íntima con un evidente contacto físico, y otra más distanciada, entre personal y pública, que refleja el distanciamiento provocado por el *habitus* corporal de género. Harry, quien inicialmente, se siente algo preocupado por la conversación mantenida entre Jesús y Mary, al ver que torna una conversación “de chicas”, pierde el interés y, sin intentar acercarse a donde ella se encuentra, se mantiene inmóvil en el mismo lugar mascullando protestas, de vez en cuando, del tipo: “Patience, tool” (“Paciencia, amigo”) o, simplemente jadeando, tras eyacular.

3.3. *Tits & Clits* - *Tits'n'Clits*-, 2. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1976.



“He manchado, pero no pasa nada. Ha caído en la franja roja”¹⁴⁷.

Figura 12: Fuente: <http://sirrealcomix.com>

3.3.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “Maxine and Dennis visit Touch Much Spa”, por Joyce Farmer, pp. 13-15, desde el punto de vista de género.



“Maxine y Dennis visitan el `Spa Tócame mucho’”, por Joyce Farmer¹⁴⁸.

¹⁴⁷ © Joyce Farmer, 1977.

¹⁴⁸ © Joyce Farmer, 1976.



Maxine: ... Atmósfera de libertad sexual ... hmm
... Estoy aburrida de este encurtido *kosher*¹⁴⁹
Esto podría resultar interesante.



Maxine: ... y Dennis, ¡Tiene masaje, piscina, tenis motos y caballos! ¡Es un campamento de verano clasificado "X"!
Dennis: ¡Genial, Maxine! ¡Necesitamos unas vacaciones!



Así ... el fin de semana siguiente ...



(Bienvenidos a "Spa Tocáme mucho". Sólo para clientes hetero y bisexuales!)

Sin excepción.
¡Es decir, tú!



David: Hola. Me llamo David. Quieres ... esto... conmigo?

Maxine: Me encantaría.



Dennis: ¿Te gusta vivir aquí, Judith?

Judith: Sí, claro. Masajes gratis sin límite, jacuzzi y todas las motos que me encargo de arreglar.

¹⁴⁹ Refiriéndose a la obesidad de su marido.



Dennis: Motos, sí.

Judith: ¡Oh, sí! El put-put de la Vespa, el rugido de la Harley.



Judith: El aullido de la Honda! El humo de la Suzuki. Es todo tan hermoso.



Judith: He acabado. Vamos, ayúdame a desnudarme para la cena.



David: Allí va la nueva víctima de mi mujer.

Maxine: Pero ... si es mi marido.

David: Ella se lo llevará y estimulará sus deseos Sólo para llevarlo en su BMW.



David: Cuando la carrera termine, ella se sintonizará de nuevo. Aquí. Déjame que te seque.

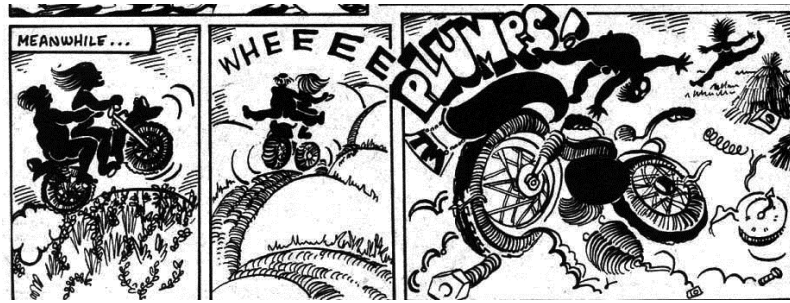


Judith: Un poco más en el centro. ¡Eres tan GRANDE!

David: Soy muy amable.

Judith: Bésame.

David: No. gracias.



Mientras tanto ...



Dennis: ¿Estás herido?

Judith: No si lo besas y lo haces todo bien.



Judith: Go, run, run, run, ¿de acuerdo?

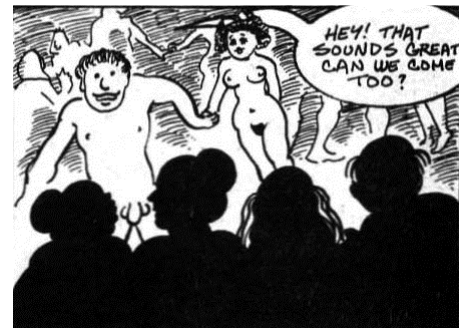
Dennis: Tus bujías todavía funcionan.



Más tarde

Hombre 1: Os hemos visto a todos

Mujer 1: Os uniremos a vosotros más tarde para una orgía en el salón de baile.



Hombre 2: ¡Eh! Eso suena muy bien. ¿Podemos ir nosotros, también?



Mujer 2: ¡Nosotros también!

Hombre 3: Acabamos de llegar y queremos un poco de ACCIÓN.



Muñeca: ¡CLARO QUE NO! Maldita sea, HE OLVIDADO mi maldita esponja y ahora me voy a QUEDAR FUERA DE LA ORGÍA!



David: ¿? No te preocupes. Me he hecho la vasectomía y aquí el amigo John es una extraña goma. Te haremos tan feliz como a una almeja barbuda.



REUNIÓN MULTI-ORGÁSMICA “TÓCAME MUCHO”
Llevo todo el día aquí y nadie se ha reído de mí.

Mi cañería necesita ser desatascada.
¡Anal agresivo!

¡Qué bonito pelo tienes!
¡No es pelo rojo! ¡Tengo la regla!

Es fantástico cuando dura, pero ese era su fajo de la semana.

Conozcámonos.
Clase de autodefensa, tú crees.

¿Te has afeitado?
Era el único modo de deshacerme de “los cangrejos”,¹⁵⁰

Onomatopeyas de dos personas teniendo sexo.

Te apuesto que puedo hacerlo mejor que tu enorme cigarro

¡Maldito diafragma! Debí ponérmelo antes.

Maxine y Dennis visitan el *`Spa Tócame mucho´* trata sobre la libertad sexual dentro del marco de la vida conyugal tradicional y las prácticas sexuales no convencionales. Plasma una visión abierta de la sexualidad a la tercera edad, diferente a la defendida por la moral estadounidense de la época (Kinsey, 1948, 1953; Friedan, 2009), rompiendo con el prejuicio del matrimonio monógamo. Esta visión tradicional a favor de la “desexualización de la vida matrimonial” era promovida por la mística de la feminidad y justificada en una “ausencia de chispa sexual” (Friedan, 2009: 280).

Joyce Farmer ofrece una visión crítica a las conclusiones extraídas por los informes Kinsey y de las revistas de gran tirada como *McCall's*, defensores de la idea de que las esposas estadounidenses, particularmente las de la clase media, después de diez o quince años de matrimonio manifiestan tener un deseo sexual mayor que el que sus maridos aparentemente pueden satisfacer (Friedan, 2009: 325), así como una respuesta alternativa a la tendencia registrada en la vida conyugal estándar estadounidense por parte de las mujeres de recurrir, antes de cumplir los cuarenta, a una aventura extramarital – normalmente bastante esporádica. Rompe con el prejuicio machista que las mujeres insaciables multiorgásmicas son las que, en número creciente, se dedican al denominado “magreo extramatrimonial”, más característico de la adolescencia (Friedan,

¹⁵⁰ Se refiere al bello púbico.

2009: 325), y con la idea defendida en el informe Kinsey (1948) sobre el deseo sexual de los maridos estadounidenses, especialmente entre los grupos con estudios de la clase media, de quienes daba la sensación de desvanecerse a medida que se incrementaba el de sus esposas.

Ofrece su visión particular sobre el énfasis puesto por parte de la sociedad estadounidense de la época en la naturaleza del sexo, como una cuestión personal, privada y eminentemente conciliable, al tiempo que es un ejercicio de rebeldía y transgresión con respecto al estricto *Code Authority of America* y su codificación del sexo en los medios editoriales. Es una aportación de la representación ilícita del sexo en Estados Unidos fuera de cargas morales y puritanas con el objetivo de simplemente deleitarse con el sexo y la sexualidad (Estren, 1993: 115).

Joyce Farmer, así como el *comix* femenino erótico-pornográfico, en su ejercicio de plantar cara a la censura, evita seguir la estela de sus antecesores masculinos, quienes en ocasiones, buscaban la obscenidad deliberada. Claro ejemplo de ello e ineludible punto de partida para abordar cualquier estudio del *comix* pornográfico *hard-core* (extermo) es el trabajo de Robert Crumb. Destacan de su obra tres comics *Snatch* – 3 n°s – *Jiz*- un único vol. - y *Cunt* (“El único cómic que puedes comer”) – un único vol. – (Estren, 1993: 115-116):

Los comics de sexo comenzaron a aparecer en cuanto Crumb comenzó a asociarse con S. Clay Wilson en 1968. Mike Barrier nos narra, en *Funnyworld*, n° 10 que “el objetivo del trabajo de Crumb se dirigió a lo Prohibido (*the Forbidden*), a todas las palabras, cosas y actividades que estaban fuera de límite para cualquiera, menos para pornógrafos empedernidos (*hard-core pornographers*) en el pasado. Sexo y eliminación, en otras palabras”.

Los efectos de la exposición al sexo en el *comix* pornográfico son discutibles y hay un área en la que los comics *underground* han sido durante mucho tiempo incapaces de romper con la sociedad en la que fueron creados. El cómic sigue siendo el bastión del chauvinismo masculino – no tanto a los niveles de *Playboy* o *My Secret Life*. El papel de la mujer en el cómic *underground* es particularmente desafortunado. El problema es que el chauvinismo masculino impregna todo el medio y mantiene en la senda de casi

todo lo que el ilustrador *underground* hace. Incluso, cuando las ilustradoras *underground* no están intentando responder a ese tipo de sexismo, preocupa sus mentes e interfiere, en un mayor o menor grado, con cualquier tipo de mensaje que estén intentado transmitir (Estren, 1993: 127).

El punto de partida del *comix* erótico-pornográfico femenino es la obra de Robert Crumb y el resto de ilustradores que perpetúan el machismo y la violencia contra las mujeres como es el caso ya mencionado de Rory Hayes. En respuesta a esta actitud, artistas como Trina Robbins, Willy Mendes o la propia Joyce Farmer deciden lanzar al mercado un *comix* que no degrade a las mujeres y que sirva de espejo que refleje esa actitud tan destructiva, resultado y elaboración de cuelgues personales sobre papel (Estren, 1993: 127). Evidentemente, algunos artistas nunca cambiaron su actitud, pero mostró la obra de Crumb como una exageración de las actitudes típicas de un ilustrador, aunque no una excepción.

Joyce Farmer tampoco se libra de la influencia de la obra de Robert Crumb, quien, en el número 1 de *Snatch* incluye la historieta “The Great Intercontinental Fuck-In and Orgy-Riot” (La gran follada intercontinental y furor orgiástico), concepto que tendrá continuidad en el número 2 de *Snatch*, con su “The Family that Lays Together Stays Together” (“La familia unida permanece unida”). En “The Great Intercontinental Fuck-In and Orgy-Riot”, como se puede apreciar, Robert Crumb es un artista centrado, a ojos de Trina Robbins, en lo bárbaro/aberrante (*gross*) - mierda, mocos, castración masculina, violación, necrofilia, sexo brutal y, siempre sexo desagradable - (Estren, 1993: 132):



Figura 13:

https://books.google.es/books?id=hQb_q6DWle4C&pg=PA115&hl=es&source=gbp_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Al respecto Joyce Farmer, en “Maxine and Dennis visit Too Much Spa”, ofrece su versión de lo que Trina Robbins denominó el *comix decorative* (agradable) de la orgía de Robert Crumb. Al comparar ambas viñetas, en “Maxine and Dennis visit Touch Much Spa” de Famer podemos observar que la orgia Farmer tiene una menor carga de agresividad sexual frente a la de Crumb. Aunque en ambas intuimos que plasman sexo consentido, en la de Farmer vemos un cierto orden y paz, marcado por los corazones dibujados que podrían ser símbolo del amor entre los personajes. En cambio, la orgia de Crumb da sensación de violencia constante: pies en bocas de forma no consentida, caras angustiosas, miembros sexuales demasiados grandes e, incluso, un pene amputado volando.

Joyce Farmer hace su aportación, en el marco del *comix* erótico-pornográfico femenino, en su intento de cambiar los valores de lo considerado políticamente correcto en los Estados Unidos de la época, sin perder la perspectiva de que crea para un público minoritario (Estren, 1993: 132-133).

3.3.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

En la representación visual del cuerpo femenino, Joyce Farmer transgrede el *cuerpo-significante* y la mujer no aparece ni anulada ni reducida a simple cuerpo de disfrute sexual masculino, no es sujeto pasivo y no es obligada a la iniciativa sexual masculina (Yus, 1989: 32-48, 59). Todas las mujeres representadas en este cómic tienen libertad de sexo con quien les plazca, sea su pareja o no.

Conforme a la *ley de empeoramiento femenino* para dar cuenta de la degradación etimológica de palabras que se representan al sexo femenino el uso es mínimo y muy contextualizado, como se puede observar en el siguiente diálogo: “- David: What’s the matter, fair lady? Is this all too much? Are you scared? The first time for you? [David: ¿Qué te pasa, muñeca? Esto es demasiado para ti? ¿Estás asustada? ¿Es tu primera vez]. El uso de “*fair lady* [muñeca]” degrada a la mujer a un ser inferior, por su condición de hombre y su concepción machista de entender que debe protegerla, no obstante la reacción de ella reacciona no se hace esperar y anula esa función del término: “-Fair lady: **NO!** I goddamn **FORGOT** my 000 foam and now I’m going to be **FUCKING LEFT OUT!!!** [Muñeca: ¡**CLARO QUE NO!** Maldita sea, **HE OLVIDADO** mi maldita esponja y ahora me voy a **QUEDAR FUERA DE LA ORGÍA!**].

Otro ejemplo de la atenuación de la sumisión por parte de la mujer se muestra en el uso que hace Joyce Farmer de la sonrisa en las mujeres de esta historieta. Según la teoría de Francisco Yus (1993: 117) y el discurso femenino en el cómic alternativo inglés, la sonrisa es considerada una de las respuestas mínimas (*minimal responses*) junto con otros signos paralingüísticos como el asentamiento con la cabeza, que sirven para indicar al interlocutor que se está prestando atención y que se alienta al hablante a que continúe (Schegloff 1972), son evitados más por los hombres que por las mujeres (Eakins y Eakins 1978: 67, Maltz y Borker 1982: 202, Reid 1995), y se ha confirmado su uso para denotar un mínimo interés en lo que su interlocutor está diciendo, y por lo tanto una menor cooperación del hombre. Esta idea entronca con los estudios de algunos analistas, que han identificado las respuestas mínimas con la falta de poder de la mujer, ya que en conversaciones mixtas las mujeres tienden a apoyar con estas frases el discurso del hombre (Fishman 1978: 402; Nordenstam 1992: 92).

No obstante, en la mayoría de las viñetas en la que aparece un personaje femenino representado con una sonrisa, la autora atenúa esa sumisión inicial al estar vinculada con el acto del habla, para expresar sus deseos de participar en todas las actividades sexuales que se proponen (Kramer 1975: 45).

En cuanto a las diferencias proxémicas de los personajes vemos claramente cómo se rebasa la distancia personal con contacto físico, haciendo esta distancia íntima y consentida tanto por los personajes masculinos como femeninos.

Por último señalamos en relación a los arquetipos femeninos aparecidos en las viñetas, la representación de Maxine al inicio de la historieta dentro del prototipo del *ama de casa desfemineizada*, con un cuerpo endomorfo, es decir, blando, redondo y gordo (Knapp 1980: 152ss y Argyle 1975: 328ss). Por otro lado encontramos a Judith, que porta un mono de pantalón, que podríamos tomar eso como un símbolo del ascenso de la mujer hacia la igualdad social (Yus 1989: 140) y que desarrolla una actividad nada usual para el *habitus* de género - mecánica de motos – que la introduciría en lo denominado *espacio semántico negativo* (*negative semantic space*) (Spender, 1985: 69; Stanley 1977: 67; Williamson 1986: 110; Yus, 1989: 176)

3.3.3. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis corporal*– “Mr. Right”, (1975), por Joyce Farmer, por Joyce Farmer, pp. 27-28, desde el punto de vista de género.



“Don íntegro”, por Joyce Farmer ¹⁵¹



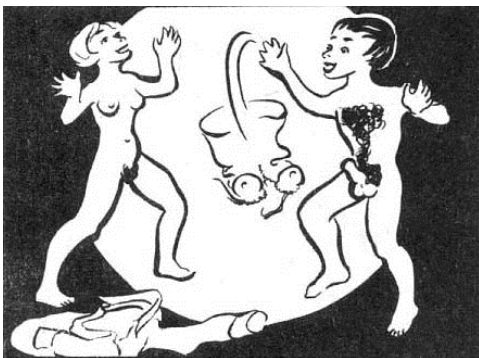
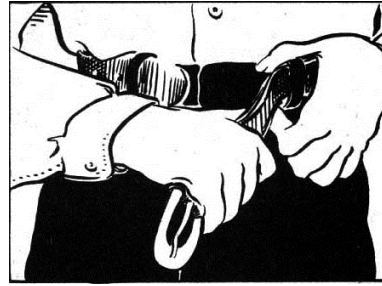
- ¿En tu casa o en la mía?



- Eres encantadora.



¹⁵¹ © Joyce Farmer 1975.



“Mr. Right” es una historieta sustentada, predominantemente en la imagen. Ofrece la visión personal de la autora en torno a la dicotomía de lo masculino y lo femenino desde la perspectiva del pensamiento de la diferencia (Héritier, 1996). Es un ejercicio lúdico sobre las apariencias y la transgresión, utilizando como base de este juego y de manera paradójica los principios que construyen el *habitus* de género.

En apariencia, Joyce Farmer narra el encuentro de una pareja heterosexual en un bar que, por su apariencia convencional, hace pensar que el final de la velada será la práctica de sexo de una manera, igualmente, convencional. Sin embargo, en la intimidad de la habitación, cuando se desnudan se comprueba que los personajes están travestidos y que comparten esa afinidad como estimulante erótico.

Joyce Farmer, representa en esta viñeta un engaño lúdico utilizando como excusa la diferencia biológica externa del cuerpo humano y su distinta función reproductiva que fundamenta la oposición conceptual esencial, la que enfrenta lo idéntico de lo diverso, que se encuentra en todo pensamiento científico, antiguo y moderno, y en todos los sistemas de representación (Héritier 1996: 19). Esta relación conceptual se inscribe en la estructura profunda de lo social que es el campo del parentesco y en las consecuencias sociales que genera. Una de esas consecuencias fundamentales es la existencia de una correlación estrecha entre las reglas que prohíben vinculaciones de alianza, como el matrimonio entre ciertas personas consanguíneas y la representación simbólica del cuerpo, en función de la reproducción, entre otras. La diferencia de los cuerpos presenta un rasgo notable que tradicionalmente determina su función. La construcción social del género es un “artefacto de orden general fundado en el reparto sexual de las tareas” y resultado de manipulaciones simbólicas que afectan a los individuos (Héritier, 1996: 20). Al no ser fruto de la naturaleza, sino del pensamiento humano Héritier lo denomina la “valencia diferencial de los sexos” (Héritier, 1981: 62-67), que expresa una relación conceptual orientada entre lo masculino y lo femenino, sin que deba ser siempre de carácter jerárquico (Héritier, 1996: 23).

Así, conforme al planteamiento de Héritier, sobre cómo se traduce en las instituciones sociales y el funcionamiento de los diversos grupos humanos la dominación social del principio masculino (Héritier 1996: 24), en apariencia Joyce nos presenta a un hombre que toma la iniciativa de acercarse a una mujer con la que quiere intimar, rompiendo nuestras expectativas al comprobar, finalmente que ese “él” es “ella”. Por lo tanto, plantea la ambivalencia de la existencia de un sexo mayor y un sexo menor, un sexo “fuerte” y un sexo “débil”, un espíritu “fuerte” y un espíritu “débil”. La debilidad natural congénita atribuida a las mujeres que legitimaría su sujeción, incluso la de su cuerpo la relación de desigualdad de los sexos en la sociedad occidental (Héritier 1996: 207), para Joyce Farmer, puede y debe cambiar. Ella parece

en las viñetas ser el sexo débil, la que se deja llevar y seducir, para al final descubrir los papeles intercambiados y comprobar que no podemos afirmar quién es Mr. Right.

Joyce Farmer juega con lo que Bordieu (2000: 123-124) reflexionó sobre la situación especial de las mujeres en el mercado de los bienes simbólicos. La mujer, esencialmente, se ubica en el espacio de un intercambio en el que cada cual da a evaluar su apariencia sensible, la parte que, en ese ser-percibido, corresponde al cuerpo reducido a lo que se llama a veces el “físico” (potencialmente sexualizado). Tradicionalmente, para los hombres, la cosmética y la ropa tienden a eliminar el cuerpo en favor de signos sociales de la posición social (indumentaria, condecoraciones, uniforme, etc.), en el caso de las mujeres tienden a exaltarla y a convertirla en un signo de seducción. Al estar así socialmente inclinadas a tratarse a sí mismas como objetos estéticos y, en consecuencia, a dirigir una atención constante a todo lo que se relaciona con la belleza y con la elegancia del cuerpo, de la ropa y del porte, ellas se encargan con absoluta naturalidad [...] de todo lo que se refiere a la estética y, más ampliamente, a la gestión de la imagen (Bordieu 2000: 123-124).

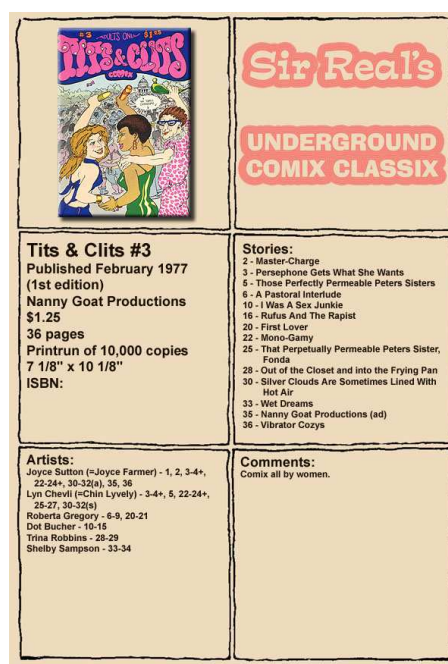
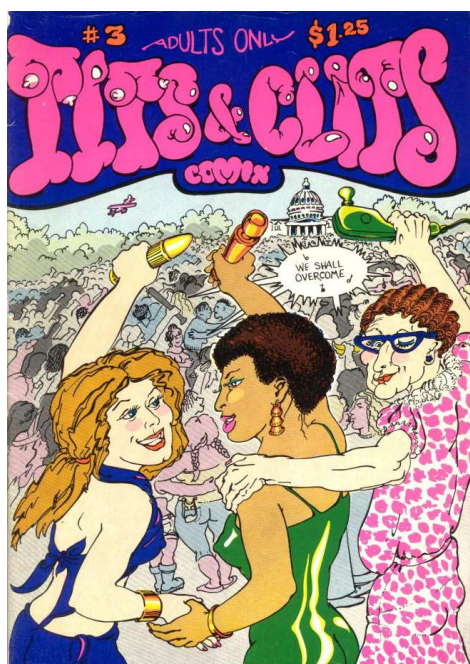
Conforme a la reflexión de Bordieu, en “Mr. Right” el personaje femenino cumple con esos cánones de belleza estereotipados: lleva un peinado muy cuidado, un maquillaje complejo y recargado, pestañas postizas, medias, tacones, combinación... todo muy bien estudiado para cuidar su imagen. Sin embargo, él se presenta elegante y cómodo. Joyce Farmer pone en la piel del hombre el sometimiento a la estética de la mujer, conforme al *habitus* de género, y sus exigencias en la atención extrema a la apariencia física y para la seducción que resultan adecuadas para el rol más tradicionalmente desarrollado por la mujer (Bordieu 2000: 125).

3.3.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Considerando las diferencias proxémicas de los personajes, comienzan la historia en una distancia personal, para terminar en una distancia íntima consentida. Ella acepta esa invasión de su espacio, reforzando, en apariencia, su posición inferior respecto al hombre (Baird 1976, Yus, 1989: 128).

La representación del personaje femenino corresponde al de una *mujer corporeizada (bimbo)*, con un *yo-referente* anulado por la total exaltación de su *cuerpo-significante*, gracias a su belleza y juventud. En apariencia y en un principio, creado para la mirada voyeurística del hombre, nos lleva al juego del engaño, al percibir a través de una imagen regresiva de la mujer, una aparente subordinación y objetivización, mientras que el hombre es percibido en una posición de poder y dominación hacia ella. Todos estos planteamientos que encontramos en el principio de esta historieta se nos invierte, como un juego de roles, en el que vemos que todo el lenguaje sexista analizado se anula, dando una cierta igualdad a los personajes.

3.4. *Tits & Clits - Tits'n'Clits* -, 3. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1977.



“¡Venceremos!”¹⁵²

Figura 14: <http://sirrealcomix.com/>

Publicada en 1977, la portada es un homenaje al tiempo que una invitación a la movilización social en defensa de los derechos del colectivo LGBT y de la igualdad interracial y a favor de la sexualidad intergeneracional. Se inspira en la ola de movilizaciones y corrientes antibelicistas contra la Guerra de Vietnam, iniciadas en la segunda mitad de los años 60 y que continuaron durante toda la primera mitad de los 70, en las que participaron todos los estamentos sociales, sin distinción de edad, raza, religión, tendencia política o sexual.

En la disposición de la portada, encontramos en primer plano a tres mujeres que simbolizan las relaciones interraciales e intergeneracionales, siendo destacable la figura central de la mujer negra, en clara referencia a Angela Yvonne Davis (n. 1944), activista del Partido Comunista de Estados Unidos y simpatizante no afiliada a los Panteras Negras (Davis, 1975). Icono del movimiento lésbico afroamericano, inspiró a célebres compositores de la música pop - rock como John Lennon y Yoko Ono, con su canción

¹⁵² Traducción literal de la autora.

*Angela*¹⁵³ – recogida en el álbum *Some Time in New York City* (1971), el cubano Pablo Milanés, quién le dedicó su canción *Canción para Angela Davis* (1971) o los Rolling Stones *Sweet Black Angel*, incluida en *Exile on Main St.* (1972).

Canción para Ángela Davis¹⁵⁴

Cuatro niñas negras como tú,
Seres como tú te hicieron pensar,
En buscarte doblemente para
comenzar.
Te enseñaron de la vida
La ciencia puesta en un altar
Que rompiste al estrellarse con tu
realidad. Y el león de leyenda
despertó,
Y su grito en la noche provocó
Nuevas voces, un nuevo color,
Para este tiempo de dolor,
Te marcaron era muy fuerte tu
labor. No descartes, la existencia, la
posibilidad,
De mil formas de callarte
Sin siquiera hablar.
Mejor sería que vivieras
Hermana e la soledad,
De los hombres que te esperan
Para echar a andar. Tu conoces la
historia y mucho más,
Y esto no te lo pueden perdonar,
Es posible que se manchen más,
No les importa tu verdad
Ante el riesgo de oír tu voz en
libertad.
La palabra nos espera,
Pide su lugar.

Black Angel¹⁵⁵

Got a sweet black angel
Got a pin up girl
Got a sweet black angel
Up upon my wall
Well, she ain't no singer
And she ain't no star
But she sure talk good
And she move so fast
But the gal in danger
Yeah, de gal in chains
But she keep on pushin'
Would ya take her place?
She countin' up de minutes
She countin' up de days
She's a sweet black angel, whoa
Not a sweet black slave
Ten little
niggers
Sittin' on de wall
Her brothers been a fallin'
Fallin' one by one
For a judge they murdered
And a judge they stole
Now de judge he gonna judge her
For all dat he's a worth
Well de gal
in danger
De gal in chains
But she keep on pushin'
Would you do the same?
She countin' up de minutes
She countin' up de days

She's a sweet black angel
Not a gun toting teacher
Not a Red lovin' school mom
Ain't someone gonna free her
Free de sweet black slave
Free de sweet black slave
Free de sweet black slave
Free de sweet black slave

¹⁵³ Angela, they put you in prison/ Angela, they shot down your man/ Angela, you're one of the millions of political prisoners in the world. Sister, there's wind that never dies /Sister, we're breathing together/ Sister, our loves and hopes forever keep on moving oh so slowly in the world./ Angela, can you hear the earth is turning?/ Angela, the world watches you. / Angela, you soon will be returning to your sisters and brothers of the world./ Sister, you're still a people teacher/ Sister, your word reaches far / Sister, there's a million different races but we all share the same future in the world. / They gave you sunshine / They gave you sea/ They gave you everything but the jailhouse key. / They gave you coffee/ They gave you tea / They gave you everything but equality.
Consultado el 4 de mayo de 2015 <http://www.azlyrics.com/lyrics/johnlennon/angela.html> (2000-2015).

¹⁵⁴ Consultado el 4 de mayo de 2015 <http://letras.com/pablo-milanes/227059/> (2003-2015).

¹⁵⁵ Consultado el 4 de mayo de 2015. <http://www.azlyrics.com/lyrics/rollingstones/sweetblackangel.html> (2000-2015).

3.4.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal de “A Pastoral Interlude”, por Roberta Gregory, págs. 6-9, desde el punto de vista de género.

“Pastoral Interlude”, by Roberta Gregory, pp. 6-9.



- Frieda: Eh, Shelley, despierta. La comida está lista.

“Sexo bucólico” por Roberta Gregory¹⁵⁶



Shelley: Es un bonito lugar. Han valido la pena las dos horas de caminata. Ya sabes, la ciudad llega, a veces, a deprimirme.

Shelley: Sí...



Frieda: Shelley ¿qué haces ...?

Shelley: Si te lo tengo que decir, ¡Estás peor de lo que CREÍA!

¹⁵⁶ © Roberta Gregory 1977.



Freida: ¿Se diría ... que no hablas en serio? ¿y a alguien ...?

Shelley: Nadie, salvo nosotras, ex-exploradoras conoce este lugar... ¿Ves a alguien más... por aquí...? ¡Es un día de entresemana! ¡Relájate!



Freida: Puede que tengas razón ... se está muy bien aquí.... Bonito lugar Una hermosa mujer....

Shelley: Dos hermosas mujeres ... hierba húmeda, aunque



Shelley: Apuesto ... a que tú también lo estás, hmm ...?



Shelley: Espera un segundo ... Me estoy clavando una roca!

Frieda: Creía que estabas gimiendo de placer.



Frieda: Eih, ¿sabes que ese toque suave me produce cosquillas? ¿Por qué tienes tanta prisa?

Shelley: No te estoy tocando.



Frieda: ¡HORMIGAS! ¡Oh, Dios mío, Shelley!

Shelley: Frieda ... Aquí déjame ver ...



Frieda: Ahora sé lo que es “hormigas en las bragas” ... Ahora estoy bien ...

Shelley: Ésta es la última, cariño.



Frieda: Gime.

Shelley: ¡Se ha quedado alguna por ahí!



Shelley: Huele como a mierda ¿verdad?

Frieda: Sí, encontremos otro sitio igual de bonito, ¿vale?



Frieda: Comienza a hacer frío.

Shelley: No tengo frío.

Frieda: Claro que no ... Tú tienes buena protección¹⁵⁷



Frieda: Shelley ... Lo siento, cariño... No quería herirte... Sabes que me encantas por eso mismo ... ¿Qué puedo hacer para que te des cuenta de ello?
Shelley: (Gemidos de llanto).



Shelley: Puedes empezar besándome apasionadamente y acariciarme los muslos y ... jodidamente bien!

Frieda: Estabas fingiendo haciéndote la herida, ¡qué zorra eres!

¹⁵⁷ Refiriéndose a que tiene sobre peso (protegida por la capa de grasa que rodea su cuerpo).



Frieda: Uh ... Shelley ... ¿De qué color son los cachorros exploradores?

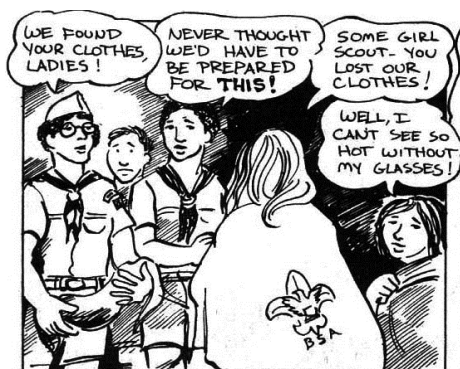
Shelley: ... azul, creo, ¿por qué?

Frieda: Entonces, ¡son exploradores!



Frieda: ¿Dónde están nuestras ropas?

Shelley: ¿Dónde están mis gafas?



Boyscout 1: ¡Hemos encontrado sus ropas, señoritas!

Boyscout 2: ¡Nunca me imaginé que deberíamos estar preparados para **ESTO**! ¡Alguna chica exploradora ha perdido nuestra ropa!

Shelley: Bueno, no puedo discernir en esta situación tan embarazosa sin mis gafas!



Frieda: Bueno, esto es una ...experiencia ...en la que ellos hubieran deseado ser CHICAS exploradoras, habría sido menos violento.

Shelley: Bueno, en esta larga marcha a casa, puedes ir adivinando qué habitación de la casa he elegido para retomar donde lo hemos dejado.

“Pastoral Interlude”¹⁵⁸ narra una salida tranquila al campo organizada por la pareja conformada por Shelley y Frieda. Es una historia sobre las relaciones lésbicas fuera de todo estereotipo y en clave de humor. La representación de la mujer que Roberta Gregory ofrece es un ejemplo claro de lo prescrito por la mística de la feminidad

¹⁵⁸ “Sexo bucólico”. Traducción de la autora.

divulgada en las revistas de moda de la época donde las mujeres “hacen ejercicio físico para mantener el cuerpo hermoso y para conseguir y conservar un hombre” (Friedan 2009:74). Según esta mística, tal y como lo recuerda Friedan, en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, el mundo reservado para las mujeres solo se delimitaba al cuidado de su físico y su belleza, “seducir a los hombres, a parir hijos, a cuidar físicamente y a servir a su marido y a sus hijos y a ocuparse del hogar” (Friedan 2009:74).

Roberta Gregory plasma la figura de mujeres reales que no se interesan en exceso por el cuidado físico, incluso presentan un cierto sobrepeso, del que son conscientes y asumen en clave de humor: “- Shelley: I’m not cold. - Frieda: `course not ... You’re so well-insulated!” [“Shelley: No tengo frío. Frieda: Claro que no ... Tú tienes buena protección”]. La autora rompe con el tabú de la belleza corporal estereotipada fuente y origen – en el imaginario colectivo - del sentimiento amoroso en el hombre, dentro del marco de la heterosexualidad: “-Frieda: Shelley ... I’m sorry , baby ... I didn’t mean to hurt your feelings ... You know I love you too much for that ... what can I do to make you realize that? [“- Frieda: Shelley ... Lo siento, cariño... No quería herirte... Sabes que me encantas por eso mismo ... ¿Qué puedo hacer para que te des cuenta de ello?”].

Igualmente, ironiza con el supuesto papel que debe asumir las mujeres en el disfrute de sus relaciones sexuales, analizado en dos célebres e influyentes informes del doctor Alfred C. Kinsey y sus colaboradores (1948; 1953)¹⁵⁹, sobre la sexualidad humana, concebida como un juego por conseguir una posición social en el que el objetivo era el mayor número de “manifestaciones”, de orgasmos alcanzados, ya fuera a través de la masturbación, de las erecciones nocturnas durante el sueño, de las relaciones sexuales con animales o de las distintas posturas con el otro sexo, en relaciones pre, extra o post matrimoniales. Aquello de lo que los investigadores de Kinsey informaron, y la manera en que informaron de ello, en medida no menor que las novelas, revistas, obras de teatro y otras, repletas de alusiones sexuales, eran todo síntomas de una creciente despersonalización, inmadurez, tristeza y absurdo espurio de una excesiva preocupación por el sexo (Friedan 2009: 319).

¹⁵⁹ Estudios realizados sobre la base de entrevistas realizadas a más de 20.000 personas a través de cuestionarios confidenciales y de manera anónima sobre las prácticas sexuales consideradas marginales en la época tales como la masturbación, la homosexualidad, la bisexualidad o la iniciación temprana en el sexo (Kinsey, 1948).

En contrapartida a esta concepción negativa y utilitarista de la sexualidad femenina defendida por la mística de la feminidad Roberta Gregory, ofrece su visión de la sexualidad por vínculo sentimental libre sin fines socio-económicos o reproductivos.

La *hexis* corporal, Roberta Gregory juega con el tópico de la identificación de las mujeres con la naturaleza, ubicando a dos lesbianas en pleno entorno bucólico. Con ello pretende romper el prejuicio de Género asentado en el colectivo imaginario de que la mujer sea identificada con su papel reproductivo natural, así como con un elemento de la naturaleza, con las flores, en general. Dicho prejuicio que aleja a la mujer de la producción – identificada con el papel activo y cultural del hombre – es resultado del proceso de la cultura que subsume y trasciende la naturaleza. Roberta Gregory con esta historieta deja patente su convicción de que las mujeres no forman parte de la naturaleza desde una perspectiva tradicional, puesto que si fuera así entonces la cultura encontraría ‘natural’ subordinarlas por no decir oprimirlas (Ortner, 1979: 115). Desde el “feminismo cultural”, pudiera interpretarse, sin afirmarlo categóricamente, que quizás Roberta Gregory concede a la asociación mujer/ naturaleza, determinados rasgos, pero invirtiendo la visión tradicional que considera que ese par mujer/ naturaleza se sitúa en el punto más alto de la jerarquía. Esta corriente ignora que dicha asociación es una construcción cultural que perjudica a las mujeres al asociarlas al polo negativo de la dicotomía. En vez de superar los dualismos – opción por la que parece que Roberta Gregory se decanta – el feminismo cultural prefiere mantenerlos, pero invirtiendo el orden (Rodríguez, 2005: 141).

Por último, relevante es la intencionalidad de Roberta Gregory por romper con la desproporción imperante fruto de la mística de la felicidad entre el cuerpo real y el cuerpo ideal, poniendo fin a la probabilidad de vivir el propio cuerpo de forma insegura, torpe y tímida (Rodríguez, 2005: 174).

3.4.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

En línea con lo anteriormente expuesto, lo más destacable de esta historia es que las protagonistas no son objeto de una *anulación* de su *yo-referente*, sus cuerpos no son los

modelos de mujeres ornamentales de los anuncios de televisión, son cuerpos cotidianos a los que no les importa su aspecto físico como hemos podido comprobar, no usan maquillaje y llevan pantalones en vez de faldas o vestidos. Vemos como a Frieda no le importa que su novia Shelley esté “pasada de kilos”, aunque en la conversión anterior parezca que sí, cuando se refiere a su capa de grasa que la aísla del frío. Sin embargo, en la siguiente viñeta vemos como se disculpa y podemos ver que su físico no importa.

Shelley y Frieda rompen con el estereotipo femenino de la mujer corporeizada (*bimbo*) y no se da una exaltación del *cuerpo-significante*, centrada en los atributos sexuales que atraen al público masculino.

No se observa, tampoco en sus diálogos el uso de palabras o expresiones que pertenezcan a la *ley de empeoramiento femenino* que dan degradación etimológica al sexo femenino, como sucede en los comics erótico-pornográficos masculinos que persiguen el placer sexual de un público, preferentemente, masculino, donde es fácil encontrar apelativos denigrantes dirigidos a los personajes femeninos, tales como “*foxy lady*” (zorra) (Schulz 1975).

Digno de resaltar es, igualmente, la ausencia de dominación/sumisión en el habla de las protagonistas, dando muestra de la falta de domesticación en la relación entre ambas así como de objetivización de sus cuerpos para disfrute sexual. La separación física entre ambas es muy reducida, dada la escena íntima que se representa y narra.

3.4.3. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “I was a sex junkie!”, por Dot Bucher, pp., 10-15, desde el punto de vista de género.

“I was a sex junkie! by Dot Butcher, pp. 10-15.



“Yo era una drogadicta”, por Dot Butcher.¹⁶⁰

Esta era yo ...básicamente ... entre otras cosas, (¡como puedes ver...!)



Era una chica inocente y dulce, hasta que descubrí el SEXO.



Comencé con caricias y besos inocentes en las citas ...

- Buenas noches.

¹⁶⁰ © Lyn Chevli & Joyce Farmer 1977.



Creía que podía manejar los besos y abrazos...

- Buenas noches.
- ¡Maldita!



Él me inició en los besos lascivos.

- Al ...

Alfredo: Cielo, querida mía (Muack)



Cuando, al cumplir los diecinueve, ¡conocí a ALFREDO!



Alfredo tenía la habilidad de abrir cremalleras, desabrochar botones y sujetadores en treinta segundos.

Alfredo: ¡Dios! Un Nuevo record. ¡Caramba!

- ¡Ohhh!



Pero cuando llegamos a la zona de los muslos...

- ¡No, no, no, no, no!
- ¡... Sabía que iba a salir toda LA ARTILLERÍA PESADA!



... y estaba totalmente convencida - una noche en el asiento trasero de su Studebaker - ...

-¡Alfredo, no! ... pero, ¡ lo hizo!



... me la clavó!

Alfredo: ¡No te preocupes, pequeña!

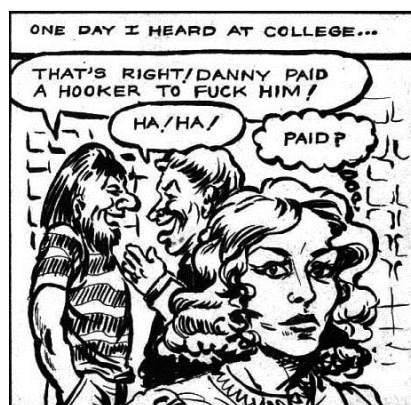


Alfredo: Hay mucha gente más como tú en el lugar del que provengo.



Pero Alfredo desapareció ... y me creó una fuerte dependencia.

- Dios mío, ¡¿qué voy a hacer con esta vagina?!



Un día, oí en el instituto...

Hombre 1: ¡Eso es! Danny pagó a un prostituto para que le jodiera.

Hombre 2: Ja, ja.

- (¿Pagó?)



Capté la idea y merodeé por el parque público de la zona...



Una tarde ...

- Eh, ... oiga señor.... ¿Si le pago diez dólares...



- ¿Me jodería?

Señor: ¡Debo ir al otorrino mañana!

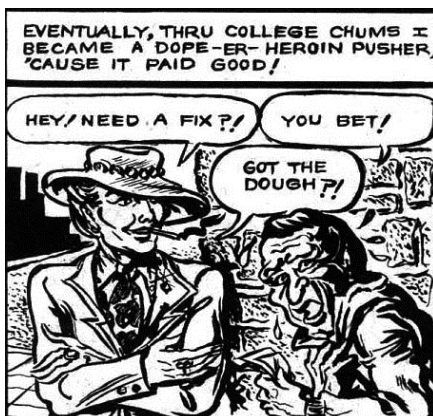


A partir de entonces, me excitaba con facilidad cuando tenía dinero

¡Joder! Estoy arruinada ¿qué voy a hacer?

¡Necesito tener sexo!

(habitación revuelta)



Ocasionalmente, a través de mis compinches del instituto, me convertí en un camello, porque se pagaba bien.



... Pero era peligroso

- Chico, ¡si supieras cuánto me he arriesgado para conseguir este dinero!

Chico: Claro ... claro. Al igual que un montón de

- Eh, ¿necesitas ponerte?
- Hombre 3: ¿Tú que crees?
- Coge la farlopa.

preliminares. ¿Por la puerta de atrás?



Incluso, en alguna ocasión tuve que soltar alguna para convencer a mis clientes.

Pero incluso, una vez con el dinero, cuando conseguía mi éxtasis sexual

- Claro, soy un yonqui, no un narcotraficante. ¿Me sigues? ¡Pues suelta la pasta!

- ¡Oh, FANTÁSTICO! ¡OOOOOOH!



.... Permaneciendo en esas oscuras esquinas, manteniendo sexo, temí ser violada, en más de una ocasión.

... incluso las cosas llegaron a ponerse feas.

- ¡Ooooh! ¡Viólame! ¡Tómame! ¡Goma de fuego!

- (Chico, ¿qué pasiva! ¡Cómo le gusta que le den!)

Chico 2: ¡Vale, señorita! (Shhhh)

Chico 2: ¡Eh, pelea, puta!

... Siempre estaba satisfecha hasta la vez siguiente.

Llegué incluso a cogerle gusto a las situaciones

feas.

- Ahhhh.



Pero, entonces, el fatal día llegó.

- Acabo de vender 10 kilos de heroína, Emmanuel. ¡Puedo recibir el tratamiento completo esta noche!

Emanuel: Tus deseos son órdenes para mí, señorita!



De repente ...

Agente de policía: ¡Está detenido!

Emanuel fue detenido por prestar servicios de prostitución y yo por comprarlos. Fui fichada como adicta al sexo duro.

Me recuperé en una terapia de adicción al sexo...

- Duchas frías. Estoy saliendo, Uaaa.



...Con la ayuda de otros ex-adictos

- Estaba tensa, pero combatí mi adicción al sexo y tú también puedes conseguirlo¹⁶¹.

Exadicto: Cariño, algún día, incluso tendrás un orgasmo.



- Sí, amigo. ¡Sal emborráchate y colócate colócate!

La protagonista de “I was a sex junkie” personifica, desde la ironía, el despertar sexual de una inocente chica. Dicha experiencia la convierte en dependiente del sexo a extremos insospechados para ella misma. En su búsqueda por cubrir sus necesidades, nos conduce por un periplo real alternativo alejado de la mística de la felicidad y de la moral del momento en material sexual, que persigue mofarse de las prácticas poco recomendables que sí son lícitas y legales por las autoridades estadounidenses de la época: la adicción al alcohol.

Clara crítica de la doble moral estadounidense sobre los gustos considerados aberrantes como la prostitución, la violencia en el sexo o la ninfomanía, esta historieta es el mejor ejemplo de denuncia del *Comic Code Authority* (CCA, 1954) o código ético impuesto a todas las publicaciones y, en particular, a los comics. El CCA prohibía explícitamente los comics con contenidos de seducción, violación, sadismo o sadomasoquismo, que motivaban el secuestro o quema pública de sus ediciones (Mann, 1988; Ellis, 2005: 303).

¹⁶¹ Esta viñeta es un claro homenaje al cartel, creado por James Montgomery Flagg (1877-1960), donde se personifica al gobierno de los Estados Unidos a través de la figura de Uncle Sam (Tío Sam), ilustrado gráficamente por primera vez en 1852. Este cartel hacía un llamamiento a los jóvenes del país para que se reclutasen en el ejército durante la Primera y Segunda Guerra Mundial, bajo el lema “I want you for U.S. Army. Nearest recruiting station” [“Te quiero a ti para el Ejército de los Estados Unidos. Puesto de reclutamiento más cercano”]. Cf. Bob Fenster. *They Did What!?*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2003.

En clave de humor, igualmente trata dos temas transcendentales dentro de la moral estadounidense regida por la mística de la felicidad, como son la vagina y la prostitución. Tal como explica Bordieu (2000), la vagina representa el *cinturón*, la señal de cierre y límite simbólico, que la mujer mantiene *ceñido*, no lo *desanuda*, dado que se considera virtuosa y casta. Simboliza también la barrera sagrada que protege la vagina, socialmente constituida en objeto sagrado, y por tanto sometido, de acuerdo con el análisis del sociólogo francés Emile Durkheim (1956, 1978) sobre el pensamiento social, a unas reglas estrictas de evitación o de acceso, que determinan muy rigurosamente las condiciones del contacto aceptado, es decir, los agentes, los momentos y los actos legítimos o profanadores. Este cinturón es uno de los signos del *cierre* del cuerpo femenino, brazos cruzados sobre el pecho, piernas apretadas, traje abrochado (Bordieu, 2000: 28-30). Como podemos ver en la viñeta donde la protagonista dice: “Alfredo could undo zippers, buttons, bras, in thirty seconds flat!” [“Alfredo tenía la habilidad de abrir cremalleras, desabrochar botones y sujetadores en treinta segundos”], Alfredo rompe todas las barreras, abriendo ese “cinturón”: “-But when he got to thighs.... - No, no, no, no, no!” [¡Pero cuando llegamos a la zona de los muslos...- ¡No, no, no, no, no!”], e incluso llega a conseguir, no sin cierta violencia, que ella pierda su virginidad: “- Alfredo! Don’t!... -But he did! ...- and I was hooked!” [“-¡Alfredo, no!... pero, ¡ lo hizo! ... me la clavó!”].

Según Bordieu (2000: 34), las mujeres están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración, sino que puede englobar un amplio abanico de actividades como conversar, tocar, acariciar, abrazar, entre otras, frente a los hombres que, según él, son propensos a “compartimentar” la sexualidad, concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado hacia la penetración y el orgasmo. Sin embargo, la protagonista nos cuenta, en las primeras citas, su iniciación sexual en los siguientes términos:

“When, at nineteen, I discovered ALFREDO! He introduced me to heavy necking ...- Al ...Alfredo: Honey, cara mía (Sssmack)”.
[“Cuando, al cumplir los diecinueve, ¡conocí a ALFREDO! Él me inició en los besos lascivos. - Al ... Alfredo: Cielo, querida mía (Muack)”]

Su evolución y lo que perseguían obtener los hombres de ella:

“-I used to be a sweet, innocent kid, ’till I discovered SEX! -It started with light petting ... kissing on dates ... caressing ... [...]I thought I could handle smooching and hugging...- Night! - (Darn!)”

[“Era una chica inocente y dulce, hasta que descubrí el SEXO.Comencé con caricias y besos inocentes en las citas ... - Buenas noches. Creía que podía manejar los besos y abrazos... - Buenas noches. - (¡Maldita!)”].

Evidentemente, el que la vagina siga siendo un fetiche y se la trate como algo sagrado, secreto y tabú, es la razón de que el sexo permanezca estigmatizado, tanto en la conciencia común como en la letra del derecho, pues ambas excluyen que las mujeres puedan decidir entregarse a la prostitución como si fuera un trabajo. Al hacer intervenir el dinero, un determinado erotismo masculino asocia la búsqueda de la fuerza al ejercicio brutal del poder sobre los cuerpos reducidos a la condición de objetos y al sacrilegio que consiste en transgredir la ley según la cual (al igual que la sangre) sólo puede ser dado en un acto de ofrenda exclusivamente gratuito, lo que supone la exclusión de la violencia, (Bordieu, 2000: 30). En el caso de esta historia, ella no es la que se prostituye, los papeles se invierten y es ella la que busca sexo pagando por él, es más, al tener dinero se excita solo de pensar que puede pagar un prostituto:

“From then on, I was easy ecstasy! When I had the money! - Holy smoke! I’m broke! What ’ll I do? I gotta have it!”

[“(A partir de entonces, me excitaba con facilidad cuando tenía dinero ¡Joder! Estoy arruinada ¿qué voy a hacer? ¡Necesito tener sexo!”].

La matriz original a partir de la cual se engendran todas las formas de unión de dos principios opuestos -reja y surco, cielo y tierra, fuego y agua, entre otros-, es la misma aplicable para el acto sexual en sí mismo, desde una visión tradicional, y está pensado en función del principio de la primacía de la masculinidad (Bordieu, 2000: 31-32). La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, arriba/ abajo, seco/húmedo, cálido/frío [...] activo/pasivo, móvil inmóvil (el acto sexual se compara con la muela, con su parte superior, móvil, y su parte inferior, inmóvil, fijada a la tierra, o a la relación entre la escoba que va y viene, y la casa. Se deduce de ahí que la posición considerada normal es lógicamente aquella en la cual el hombre toma la iniciativa, porque está arriba, mientras que la posición amorosa en la que

la mujer se coloca encima del hombre está explícitamente condenada en muchas civilizaciones (Bordieu, 2000: 31-32). Por ello, vemos que en casi todas las viñetas donde la protagonista tiene sexo con un hombre ella se encuentra en la mayoría de los casos debajo del hombre, en situación de una dominación masculina, pese a ser ella, la que incentiva y provoca el acto sexual.

Destacable, por otra parte, es la estética ambigua de la representación física de los personajes, que persigue una indefinición sexual. Los rasgos físicos no están delimitados claramente, generando la duda del género sexual biológico de cada uno de ellos o con el que se identifican.

3.4.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Según el estudio analítico de Johnson (1983), aplicado al lenguaje de la mujer representada en estas viñetas y teniendo en cuenta el contexto social, vemos que las deficiencias del discurso femenino desarrollado en esta historia corresponden a un contexto social sexista, es decir, a una posición deficitaria (*new deficit position*). Como sugiere Lakoff (1973a; 1975; 1977), “el habla no hace sino reforzar su subordinación”. (Yus 1989: 14). Esta subordinación la vemos en las primeras viñetas con Alfredo en cuanto a la negativa de ella de que él fuera más allá, pero Alfredo ignora sus deseos, pues representa el papel de hombre que considera que la mujer tiene que ser pasiva, el hombre tiene que ser el que tome la iniciativa en el sexo, y ella ha de actuar como un simple objeto de placer: “But when he got to thighs.... - No, no, no, no, no! / - Alfredo! Don’t! ... But he did!”. Es evidente la clara dominación masculina que más que verbal es gestual, si visual, en el que ella se encuentra en todo momento una posición de sumisión debajo de él. Vemos que el cuerpo de la protagonista lo podemos denominar *cuerpo-significante* dado que anula del *yo-referente*, pues simplemente es una mujer ornamental para el disfrute sexual de Alfredo, que la abandona tras conseguir su objetivo.

Por ser la protagonista objeto de persecución sexual de los hombres en las primeras viñetas, la podemos calificar como una *mujer corporeizada (bimbo)*, con una anulación

sobre cualquier posible concordancia semiótica entre el *cuerpo-significante* y el *yo-referente*. Vemos como en un principio el personaje femenino está anclado, según el término de Barthes (1977), al papel tradicional de la mujer como objeto de seducción (Yus, 1989: 140). En casi todas las viñetas, aparece la protagonista representada con una estética femenina tradicional estereotipada – faldas, vestidos, tacones –, que en un principio, busca marcar su inocencia sexual y, posteriormente, reafirma su madurez.

Aunque en un principio sea ella la que víctima de la persecución sexual por parte de los personajes masculinos, los papeles se invierten en el momento en el que ella pierde la virginidad y le crea una dependencia hacia el sexo. Ella es la que tiene a los hombres como objeto de deseo, los compra y los usa y, en su búsqueda incontrolada del placer sexual, llega al extremo de traficar con estupefacientes para tener medios económicos para satisfacer su n. El juego de palabras *sex junkie* (adicta al sexo) es fruto de la combinación de ambas adicciones ilegales: el sexo y las drogas, que Dot Butcher trata sin tapujos.

Las relaciones de poder pueden analizarse micro-socialmente, en la interacción conversacional específica, y en las fuerzas contextuales que afectan, en ese momento, a la relación entre los participantes (Yus 1989: 145-146). En este caso, los elementos contextuales han sido ya seleccionados previamente por la autora. Podemos observar en relación al consumo que hace del sexo nuestra protagonista, que surge a raíz de la pérdida de su virginidad, y motiva en ella un acto de habla directivo hacia los hombres y consigue un efecto perlocutivo hacia ellos, es decir, consigue que ellos hagan lo que ella les ordena:

- Hey! Need a fix?! Man 3: You bet! Got the dough?!”

[- Eh, ¿necesitas ponerte? - Hombre 3: ¿Tú que crees? - Coge la farlopa].

- Sure, I junkie! No narc! See my tracks? So gimme the bread!

[- Claro, soy un yonqui, no un narcotraficante. ¿Me sigues? ¡Pues suelta la pasta!]

- Oooo! Rape me! Take me! Burn rubber! Boy 2: Ok, lady! (Sheeesh!)

[- ¡Ooooh! ¡Viólame! ¡Tómame! ¡Goma de fuego!Chico 2: ¡Vale, señorita! (Shhhh)]

- I just sold ten kilos of heroin, Emmanuel! I can afford the full treatment tonight!

(- Emmanuel: Your wish is my command, dear lady!

[- Acabo de vender 10 kilos de heroína, Emmanuel. ¡Puedo recibir el tratamiento completo esta noche!- Emanuel: Tus deseos son órdenes para mí, señorita!]

Siguiendo con aspectos relativos a la dominación, podemos observar que las diferencias proxémicas son personales e íntimas. En un claro ejemplo de expresión de la dominación en la comunicación no verbal, vemos una clara invasión del espacio personal de la protagonista por parte de Alfredo, en su propio beneficio propio. Resultado de esto, se crea en la protagonista una posición inferior, que también podemos ver en la viñeta en la que ella es agredida por desconocidos, le arrancan la ropa o la violan. Dentro de la *ley de empeoramiento femenino* de degradación etimológica en cuanto a palabras que se refieren al sexo femenino, encontramos palabras que usa Alfredo como *Honey*, *cara mia* o *kid*, pertenecientes a la tipología infantil de Schulz (1975).

3.4.5. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal–de “Monogamy”, por Lyn Chevli and Joyce Farmer, pp. 22-24, desde el punto de vista de género.

“Monogamy”, by Lyn Chevli and Joyce Farmer. Our thanks to Roberta who inspired this tale, pp. 22-24.



“Monogamia”, por Lyn Chevli y Joyce Farmer¹⁶². Nuestro agradecimiento a Roberta que nos inspiró esta historia.

Marido de Jeeze: ¿Estás segura de que no quieres ver Queen Kingfrente a Joe Namath Mom¹⁶³?

- Ya estamos listos.



(Click)

Jeeze: ¡Uff! Dos horas enteritas para mí.



(Buzzz)

Jeeze: No estoy.

¹⁶² © Lyn Chevli & Joyce Farmer 1977.

¹⁶³ Versión femenina de King Kong y del jugador de fútbol americano (*quarterback*) Joe Namath. Parece hacer alusión a un combate de lucha libre femenino, entre una mujer de raza negra y otra blanca.

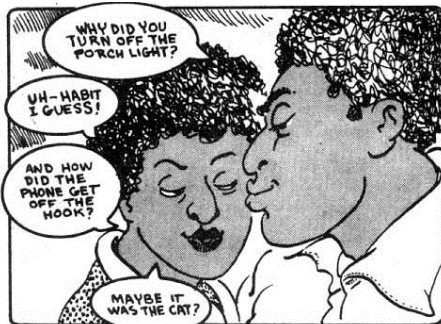


(Clink)

Jeeze: ¿Llaman a la puerta?



Marido de Jeeze: ¡He olvidado mi cartera!



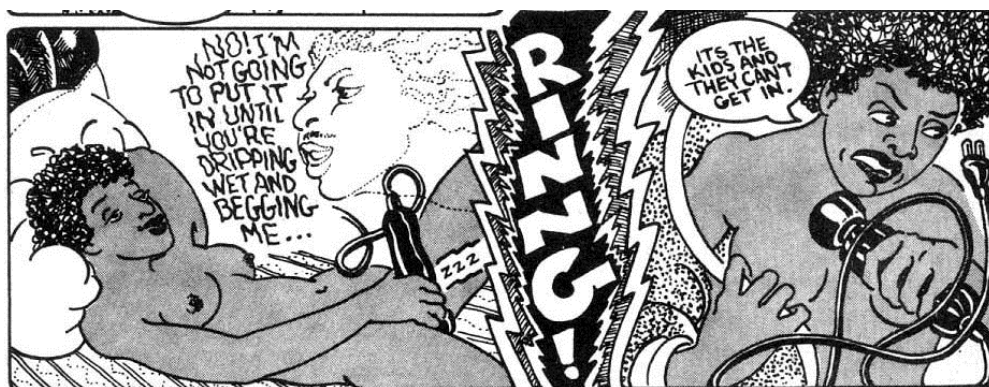
Jeeze: Por fin, allá vamos.

Marido de Jeeze: ¿Por qué has apagado la luz del porche?

Jeeze: Costumbre, creo.

Marido de Jeeze: y ¿cómo se ha descolgado el auricular del teléfono?

Jeeze: Habrá sido el gato



Amante imaginario: (No, no voy a metértela hasta que no estés completamente húmeda y me lo supliques...)

(zzzz) (sonido del vibrador)

(RING) Timbre de la puerta

Jeeze: Son los niños y pueden abrir.



Pastor: Así, si usted encuentra a Dios...

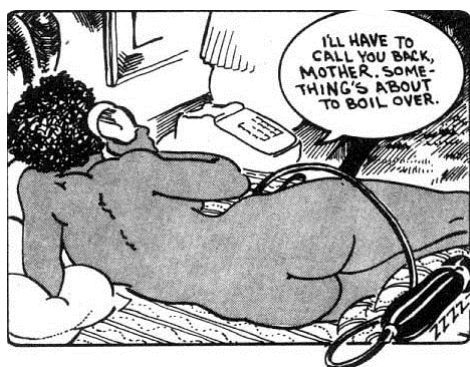
Jeeze: Justo ahora **ESTABA EN ELLO**, intentado encontrarla¹⁶⁴.



Amante imaginario: Te la iré metiendo un centímetro cada diez minutos.

Zzzzz (sonido del vibrador)

(RING) (Teléfono)



Jeeze: Luego te llamo, mamá, tengo algo hirviendo.



Jeeze: ¿Por dónde iba?

¹⁶⁴ El subrayado es nuestro. Llama la atención la feminización de la figura divina.



Y después voy a

ZZZZZZ

Amante imaginario: Oh, sí. Pasaré mis dedos, pelo, boca y lengua por cada parte de tu cuerpo... ¡Portazo!



Hijo de Jeeze: Hemos intentado llamarte por teléfono, pero estaba comunicando y la puerta tenía la cadena echada.

Hijo e hija de Jeeze: Hemos olvidado nuestros carnets de estudiantes. Adiós

Hija de Jeeze: ¡Mamá! ¿Qué sucede?

Jeeze: Estaba hablando con la ABUELA.



Hijo de Jeeze: Vale, pero no le echas el cerrojo a la puerta. Nosotros también vivimos aquí.

Portazo

Hija de Jeeze: Eso es.

Jeeze: ¡NO OS PREOCUPÉIS! Y ¡ENCENDERÉ TODAS LAS LUCES DE LA CASA!



A salvo, encerrada en el baño ...
 ¡POZ! ¡ZAP!
 Ahora...
 Y ahora, BZZT
 ZST
 Otro, venga ...



Marido, hijo e hija de Jeeze: Dios santo, mamá
 ¿qué estás celebrando?

Jeeze: Nada, algo que he logrado.

Jeeze se queda sola en casa. Su marido e hijos han salido a ver un combate de lucha libre femenino interracial. Ella tiene dos horas para sí misma, apaga luces, echa cerrojos y descuelga el teléfono, todo preparado para tener fantasías con su vibrador y su amante imaginario. De pronto llega su marido que se ha olvidado de la cartera y le interroga por los motivos que la han llevado a apagar la luz del porche y descolgar el teléfono. Cuando Jeeze vuelve a estar sola, concentrada y a lo suyo, llama su madre por teléfono, volviendo a interrumpir su momento íntimo. Vuelta a su éxtasis, llama a la puerta un predicador y cuando cree que ha conseguido, por fin, una tranquilidad plena, sus hijos llaman a la puerta y le preguntan por qué ha cerrado la puerta con llave. Al final, cansada decide encerrarse en el baño para estar tranquila sin interrupciones. Su familia al llegar la encuentra relajada con una copa en la mano y le preguntan por el motivo de su celebración a lo que responde de manera ambigua el haber conseguido algo que deseaba.

Como podemos observar, esta historieta recrea el “malestar” del ama de casa de la tesis defendida por Betty Friedan, en su *Mística de la Feminidad*, obra a la que ya hemos venido aludiendo a lo largo de esta Tesis. En esta ocasión, Lyn y Joyce hacen una crítica a la falta de la intimidad de las amas de casa norteamericanas en sus hogares, tema al que tanto el periódico *New York Times* como la revista *Redbook* dedico unas compresivas palabras en uno de sus números (Friedan 2009: 61). Jeeze ansía tener un momento de intimidad, intenta aprovechar el tiempo en el que su familia sale de casa

para relajarse con su vibrador y cuando lo consigue lo celebra como si se tratase de una pequeña gran victoria: “- Jeeze: Whew! Two hole hours just for me! (- Jeeze: ¡Uff! Dos horas enteritas para mí.). Sin embargo, esta alegría le dura poco, dado que la interrumpen constantemente marido, madre, vecinos, amigos, predicadores, hijos, etc., todos ellos pidiéndoles cuentas de los cambios necesarios en los hábitos diarios que debe realizar para disfrutar ese pequeño rato de intimidad:

- J's husband: why did you turn off the porch light? Jeeze: Uh, habit, I guess! J's husband: And how did the phone get off the hook? Jeeze: Maybe it was the cat?”

[- Marido de Jeeze: ¿Por qué has apagado la luz del porche? - Jeeze: Costumbre, creo. -Marido de Jeeze: y ¿cómo se ha descolgado el auricular del teléfono? - Jeeze: Habrá sido el gato].

- J's son: We tried to call but the line was busy and then the door was chain-locked... J's daughter: Jeeze, mom! What's going on? J's son and daughter: We forgot our student IDs. Bye! Jeeze: I was talking to GRANDMA... J's son: Well, don't bolt the door! We live here too! J's daughter: Yeah!

[- Hijo de Jeeze: Hemos intentado llamarte por teléfono, pero estaba comunicando y la puerta tenía la cadena echada. - Hija de Jeeze: ¡Mamá! ¿Qué sucede? Hijo e hija de Jeeze: Hemos olvidado nuestros carnets de estudiantes. Adiós - Jeeze: Estaba hablando con la ABUELA. - Hijo de Jeeze: Vale, pero no le echas el cerrojo a la puerta. Nosotros también vivimos aquí. - Hija de Jeeze: Eso es].

Jeeze decide, finalmente, encerrarse en el baño, quizás la zona más privada de la casa, para que nadie de la moleste. Cuando su familia vuelve a casa la ven con una copa, ella celebra que lo ha logrado, ha conseguido su rato de intimidad.

En su *Mística de la Feminidad*, Friedan expone haber observado, del análisis de las entrevistas realizadas a las amas de casa estadounidenses que se sometieron a su investigación, que las mujeres casadas residentes en barrios residenciales tienen un gran apetito sexual y que sus maridos no consiguen satisfacerlo (Friedan 2009: 65). Esta esposa “espera todo el día que su marido vuelva a casa para que la haga sentir viva. Y ahora es el marido el que no tiene interés” (Friedan 2009: 65). Jeeze encarna esa realidad. Suple su insatisfacción sexual con la ayuda de un vibrador y se oculta de su marido, pese a que es representado como atento y sexualmente activo. Además, Jeeze fantasea con un amante imaginario que sí la satisface plenamente y que pone en evidencia que no logra un grado de intimidad con su marido como ella desea o necesita.

Como ya hemos visto en la segunda parte de la presente Tesis, l@s artistas del movimiento *underground* se servían del cómic como una plataforma de protesta y reclamación de derechos civiles como el caso de la mujer que era una de las formas de segregación, social, y por otro lado la racial, como sucedía con la población afroamericana. Por ello, en este cómic vemos que su protagonista es negra y mujer, con esta representación se consigue normalizar ambos estatus y aceptar este personaje como cualquier otro, con total normalidad.

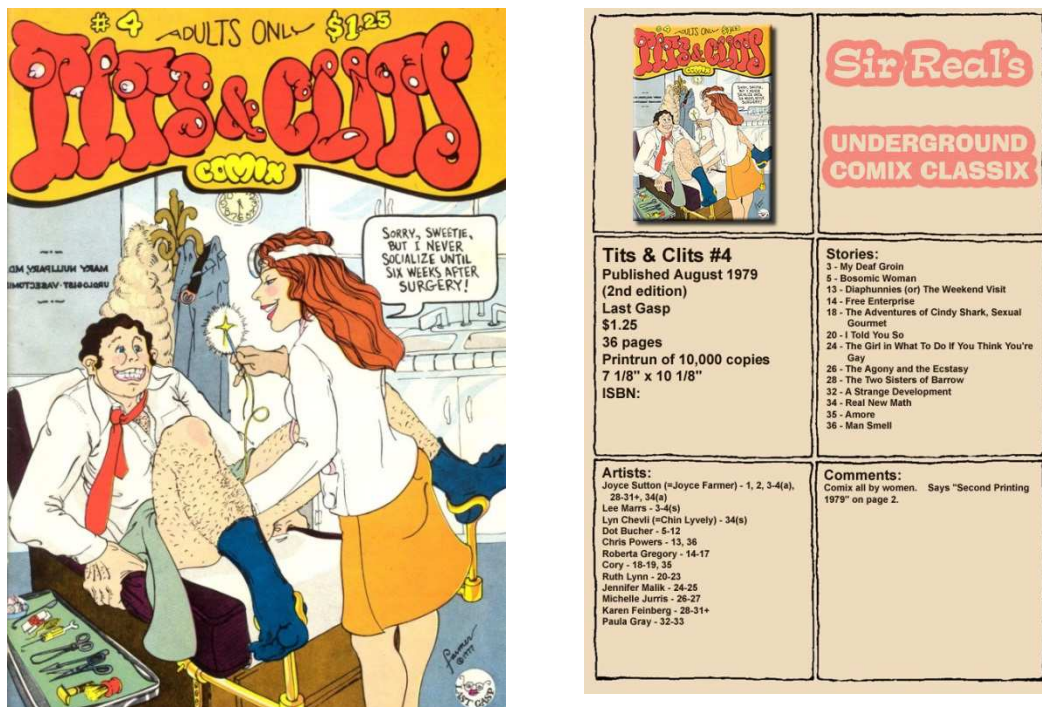
3.4.6. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

El personaje de Jeeze es representada como *ama de casa desfemineizada* vestida a través de su atuendo: una bata de estar por casa con lunares que recuerdan a los disfraces de payaso (Lurie 1994: 230) (Yus 1989: 36-37). Jeeze no puede ser mujer *bimbo* dentro de su casa, pues lo positivo y lo sexual se ubica fuera del hogar, por ello es recalcado “la connotación de la mujer como ama de casa obligada a permanecer en el ámbito físico del hogar, negándosele otra actividad fuera del estereotipo” (Yus 1989: 36-37). Como podemos observar, la protagonista es cuestionada hasta en el interior del hogar por descolgar el teléfono, apagar la luz de fuera o cerrar la puerta con llave. Lo curioso de este personaje de ama de casa es que vemos que Jeeze no corresponde a ninguno de las sugerencias corporales de estereotipos de teóricos como Knapp (1992: 152ss) o Argyle (1975: 328ss). Al final de la historieta, tras conseguir su objetivo, vemos como Jeeze pasa de ser un *ama de casa desfemineizada* a una mujer que puede ser objeto de deseo, aunque sea de un hombre imaginario, y ella lo celebra con una copa en la mano.

De cara a su familia, Jeeze es un personaje que representa a una mujer sumisa y complaciente, como la tradicional idea de la mujer compañera doméstica del marido y madre dedicada a sus hijos, pero vemos que en su intimidad llega a maldecirlos, una vez que han salido por la puerta los maldice, por no dejarla disfrutar de un rato a solas. En esta escena, las autoras humanizan al personaje, sacándola de este estereotipo. Por otra parte, se aprecia la sumisión de la protagonista en el dibujo, ya que ella cada vez que le cuestionan sus acciones su marido o sus hijos les responde con una caída de ojos, entre abiertos, y en las viñetas en la que aparece con el marido la podemos ver en plano

interior o en el caso en el que ella está en la viñeta en la que su marido coge la cartera, la vemos que tiene una postura como de vergüenza o se encoge de manera que parece abultar menos. Podemos considerar que la relación de la mujer respecto a su marido y/o sus hijos es según la teoría de Johnson (1983), como posición del cambio de código (*code-switching position*), que valora la capacidad de la mujer para cambiar su discurso según los requerimientos de la situación de habla (Yus 1989: 14).

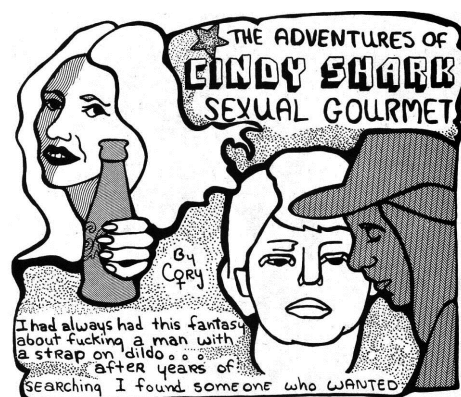
3.5. *Tits & Clits - Tits'n'Clits* -, 4. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1977.



“Lo siento, cariño, pero nunca socializo antes de que hayan pasado seis semanas desde la cirugía”¹⁶⁵

Figura 15: <http://sirrealcomix.com/>

3.5.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “The adventures of Cindy Shark. Sexual Gourmet”, por Cory, pp. 18-19, desde el punto de vista de género.

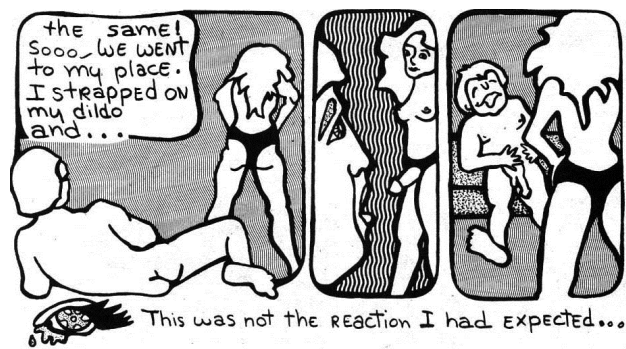


“Las aventuras de Cindy Shark *Gourmet Sexual*” por Cory, pp.18-19¹⁶⁶.

Siempre tuve la fantasía de que un hombre se dejase follar por mí con un consolador con arnés...
Tras años buscándolo, conocí a uno que tenía ...

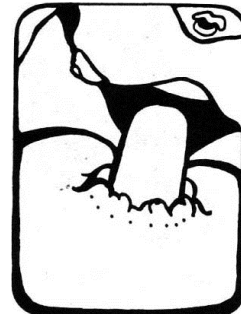
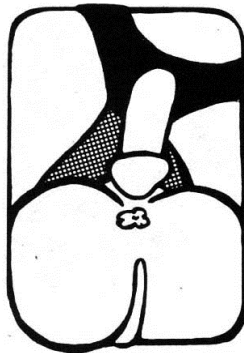
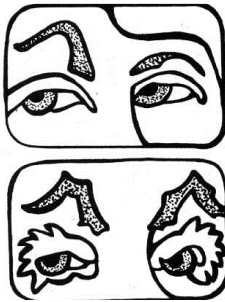
¹⁶⁵ Traducción literal de la autora.

¹⁶⁶ © Cory 1977.



This was not the reaction I had expected...

... la misma fantasía, así que, fuimos a mi casa. Me puse mi arnés y ...
Reaccionó de una manera que no me esperaba...



Having rolled him on to his soft underbelly... CRACKED his ass and given him the best fuck of his life...



Gratefully he licked my dildo clean. ♥

© CORY 1977

END

Una vez que me deslicé en su zona más vulnerable ... le abrí el culo y le dí el mejor polvo de su vida, agradecido, me lamió el arnés.

La protagonista de “Las aventuras de Cindy Shark, *gourmet sexual*” narra un sueño cumplido: mantener sexo anal extremo con un hombre, con los roles masculino/femenino tradicionales intercambiados. Ella penetra al hombre con un arnés de manera violenta y él adopta un comportamiento sumiso en la penetración, hasta el punto de manifestarle su sumisión lamiéndole el arnés como forma de agradecimiento.

En esta breve historieta, con sólo 9 viñetas, la autora representa un planteamiento invertido de la construcción de la sexualidad tradicional y de los comportamientos y los actos sexuales. Dicha concepción tradicional hunde sus raíces en una topología sexual del cuerpo socializado, de sus movimientos y de sus desplazamientos, inmediatamente afectados por una significación social (Bordieu, 2000: 19). Así, el movimiento hacia arriba está asociado a lo masculino, por la erección, o la posición superior en el acto sexual y la oposición entre lo masculino y lo femenino se inserta en un sistema de oposiciones homólogas tradicionales: alto/bajo, arriba/abajo, delante/detrás, derecha/izquierda, recto/curvo (oblicuo) (y péfido), seco/húmedo, duro/blando, sazonado/soso, claro/oscuro, fuera (público/dentro (privado), etc., que, para algunos, corresponden a los movimientos bidireccionales antagónicos del cuerpo: alto/ bajo; subir/bajar; fuera/dentro; salir/entrar (Bordieu 2000:20).

Esta construcción tradicional de la sexualidad hace del cuerpo una realidad sexuada y depositaria de una división sexuante, dado que la realidad biológica del cuerpo, permite su utilización para construir la diferencia de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres. La virilidad física se mide, especialmente, a través de las demostraciones de fuerza sexual masculina -desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.-. En esta historia, Cory invierte el principal valor metafórico que concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora del falo y del vientre de la mujer, rompiendo con ello el ambiguo esquema de la hinchazón como principio generador de los ritos de fecundidad (Bordieu 2000: 22-27). En este caso, el falo no tiene función reproductora, la mujer es su portadora en aras de proporcionar un placer sexual inédito para su compañero de juegos.

Es un claro ejemplo de lo que Bordieu ya teorizó con respecto a los juegos de dominación/sumisión y a los pensamientos y percepciones de los dominados, que se resumen en la aplicación de unos esquemas por parte de éstos a lo que les domina que son el producto de la dominación. En otras palabras, cuando esos pensamientos y percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión.

El individuo reprimido tiene inhibidas sus capacidades de rebelión, de pensamiento, de curiosidad y crítica al tiempo que aumenta su depresión, su sentimiento de disgusto, nerviosismo, dificultades en el trabajo e inclinaciones al crimen y las perversiones (entre las que incluía la homosexualidad). La sexualidad se diferencia de una simple necesidad natural en el hecho de que a la sexualidad está unida la capacidad de desarrollar una personalidad sin trabas, capaz de rebelarse frente a la opresión (Puleo, 1992: 112).

De esta forma, las mujeres se apoyan en los esquemas de percepción dominantes (alto/bajo, duro/blando, recto/curvo, seco/húmedo, etc.), que les conducen a concebir una representación muy negativa de su propio sexo, al tiempo que otra muy positiva de los atributos sexuales masculinos. Pero por estrecha que sea la correspondencia entre las realidades o los procesos del mundo natural y los principios de visión y de división que se les aplican, siempre queda lugar para una lucha cognitiva a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales. La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica (Bordieu 2000:26-27).

La penetración a un hombre es una de las afirmaciones de la *libido dominandi* que nunca desaparece por completo de la libido masculina. En muchas sociedades, la posesión homosexual se concibe como una manifestación de poder, un acto de dominación, que forman parte de las prerrogativas de la élite dirigente masculina. Ceder a la penetración era una abrogación simbólica del poder y de la autoridad. Se entiende que, desde esa perspectiva, que vincula sexualidad y poder, la peor humillación para un hombre consistiría en verse convertido en mujer (Bordieu, 2000: 35-36), sin embargo, Cory hace del sometimiento del hombre al papel de la mujer, de un acto de dominación

y manifestación de poder sobre él, un acto de liberación sexual (Reich, 1985: 192-193), una “muda rebelión” en el que “el deseo sexual revela su objeto como despojado de todas las actitudes, gestos y afiliaciones que lo convierten en un instrumento estandarizado, revela el cuerpo como carne, y con ello, como una fascinante revelación de facticidad. La esclavización y la represión quedan anuladas, no en la esfera de la actividad proyectiva intencional sino en el cuerpo vivido como carne, en la red de la inercia” (Robinson, 1977: 161).

En la línea de lo preconizado por Herbert Marcuse, en la década de los años treinta del siglo pasado, y su concepción del sadomasoquismo, en estrecha relación con la política y el poder, la agresión sexual era comparable con el sadismo y sadomasoquismo en general, es decir, actitudes inducidas por la sociedad a través de la represión sexual. Por ello, las instituciones autoritarias se manifiestan contrarias a la entrada de la mujer y del sexo en su interior. La sexualidad libre actuaría de por sí como disolvente de las organizaciones autoritarias (Puleo, 1992: 112).

3.5.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Desde el punto de vista discursivo, se aprecia un claro proceso de masculinización del personaje femenino a través de una agresividad sexual que contrasta con la imagen estereotipada de la mujer pasiva objeto de la iniciativa sexual femenina. Advertimos que ella es la que toma la iniciativa en el juego sexual. Su rol es activo, convirtiendo a su *partener* masculino en el objeto sexual de sus fantasías compartidas. Vemos que ella usa palabras de actividad sexual como *fucking* o *best fuck* que podrían considerarse como lenguaje inadecuado para la feminidad y que refuerzan la masculinidad (Yus, 1989: 184-186).

Dentro del proceso masculinizador del personaje femenino, se aprecia en él un físico masculinizado que se identifica con la ausencia de belleza estereotipada femenina del *cuerpo-significante* (Yus, 1989: 180-190). Su masculinización se lleva a cabo en dos fases, una primera “paródica” en la que al vestir el arnés se transofrma en una especie

de monstruo o bestia masculinos y adopta un discurso agresivo tendente a la dominación que conforman su nueva imagen y, por otra, una segunda de “masculinización femenina”, con la imagen arquetípica de físico masculinizado o asexualado asociado al exhibicionismo y su correlato en la objetivización que satisface la mirada masculina voyeurística, denominada “la gran renuncia femenina” (Silvermann, 1986: 49). El personaje femenino tergiversa toda la situación para transformarlo a él en una objetivización para su mirada femenina (Yus, 1989: 190-191).

Igualmente, en esta historieta son aplicables las conclusiones de Uchida (1992) sobre las variedades discursivas de género más relevantes como son la aproximación cultural/de diferencia (*difference/cultural approach*), análoga al criterio de Johnson, pero dotándolo de un alcance más epistemológico y la aproximación basada en dominación/poder (*dominance/power based approach*), pero invirtiendo los polos que por costumbre metodológica se identifican con los signos (+) para el hombre y (–) para la mujer (Spender 1985: 19-20; Yus, 1989: 17-18):

[(–) masculino] debe ser el rasgo distintivo de la chica y la mujer, porque las especies femeninas se definen tradicionalmente como “no masculinas” ya que los hombres son el estándar de comparación para toda la especie, y las mujeres son los seres que contrastan con ellos”.

Como se puede comprobar, la chica se convierte en el signo (+) para que él pase a ser el símbolo que se le suele asignar a lo femenino (–) y ella consiga reforzar su *yo-referente* y anular por completo el cuerpo significante. En este caso no hay esa dependencia de la mujer al poder que ejerce el hombre sobre ella, tradicionalmente, sino que es ella quien ejerce el poder sobre él, por consentimiento mutuo. La autora, al no representar escenas arquetípicas, nos permite interpretar el desenlace como una forma de alteración o inversión de la realidad circundante y como un fin humorístico para el lector/ la lectora. Por tanto, a ella no la podemos calificar como una mujer *bimbo*.

En cuanto a las diferencias proxémicas de los personajes, en un inicio es personal para pasar a una íntima, con contacto físico, que es expresión de la dominación de ella sobre él en la comunicación no verbal. Ella invade claramente el espacio de su

interlocutor, de tal manera que llega a “forzarlo sexualmente”¹⁶⁷ y a dar la impresión de que, en un principio, es en contra de su voluntad, para luego aclararse que no es así. Esta invasión refuerza la posición inferior del hombre respecto a la mujer, siendo él el dominado.

3.5.3. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “The Agony and the ecstasy” por M. Jurras¹⁶⁸, pp. 26-27, desde el punto de vista de género.



“La agonía y el éxtasis”,
por M. Jurras.



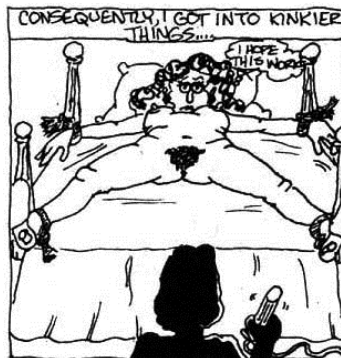
Darla: Eso es Susan ...
¡Ahora soy mucho más feliz! Tú sabes cómo era con los hombres ... y un fracaso total con las mujeres ...



Darla: Acuérdate cuando llegué a ti llorándote mis penas ... Estaba muchísimo peor de lo que estoy ahora ...



Darla: Oh, Harry, una vez más, por favor ...



Consecuentemente, me dio por prácticas sexuales más extrañas ...
Darla: (Espero que esto funcione)



Incluso pensé que el dolor sería la respuesta.
Darla: ¡Ohhh!

¹⁶⁷ El entrecomillado es nuestro.

¹⁶⁸ © J. Murray 1977.



Susan: ¡ Oh, Darla, nunca me di cuenta de que estabas tan mal!
Darla: Es sólo la mitad...



Llegué al punto de salir pitando de la cama con cada fulano que me encontraba...
Darla: Lo siento, he quedado...
Hombre 1: ¡¿Qué...?!



Bueno, el asunto corrió como la pólvora y me hice famosa como un blanco fácil ... Incluso recibí llamadas obscenas ...

Hombre 2: ¿Está Darla? Hola, preciosa. He oído que tú también tienes un chocho caliente.



Encima, para colmo, perdí mis píldoras anticonceptivas y me quedé embarazada ...
Chuck: ¡Hola, cariño! ¿Qué suce...?
Darla: Oh, Chuck, estoy embarazada.



Chuck: ¡Joder, qué mala suerte!
Chica, hasta más nunca.
Darla: ¡!



De todas formas decidí seguir adelante sola, pero perdí el bebé.

(Sniff, sniff)
Darla: Buaaaa
(Gimoteos)
(Aborto involuntario)



Durante meses, no salí de casa
...hasta que

Darla: Eh, ¿qué es esto?

(Grupo Femenino de
Autoestima)

Decidí que no tenía nada que
perder, así que fui a esa
reunión.

GFA: ¡Bienvenida!

Pronto, tuve mi primera experiencia
con una mujer ...

Darla: ¡Guau!



Me sentí bien, pero no estoy muy
segura de querer implicarme



Así, una vez más, sola...
hasta que vi esto ...



Susan: ¿Qué era?

Darla: Lo siento ...

Mujer: Está bien, cariño. Aquí
estaré

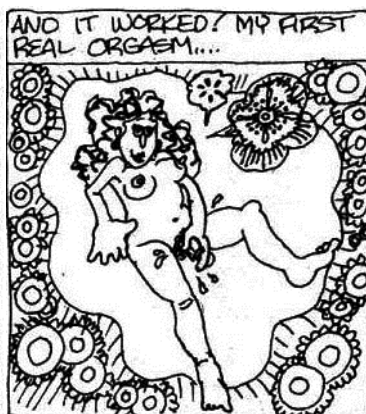
(Playgirl. Título de una
revista erótica para mujeres)

Darla: ¡Esto es!



¡Lo único que me faltaba! ¡Me
pertreché de toda la parafernalia
masturbatoria!

Hombre 3: ¿Dónde se lo pongo?



¡Y funcionó! Mi primer orgasm
real...



¡Fue estupendo! Es más, ¡ahora
soy completamente
independiente y estoy totalmente
satisfecha!



Susan: ¿Po... podrías prestarme un par de tus chismes?

Darla: ¡Claro que sí!



Darla: Pero, ¡ten cuidado con las quemaduras de vibrador!

Susan: ¿?

“The Agony and The Ecstasy” narra las desventuras de Darla (*agony*) en su búsqueda por la felicidad sentimental y sexual con hombres y mujeres. En formato de monólogo narrativo, le confiesa a su amiga Susan todas las peripecias experimentadas hasta conseguir su verdadera felicidad (*ecstasy*): el descubrimiento del orgasmo a través de la masturbación y el uso de todo tipo de juguetes eróticos utilizados para dicho fin. Tras escuchar su experiencia, Susan le pide a su amiga que se los preste, con el fin de participar de esa misma experiencia.

Darla tiene esa obsesión de la búsqueda de un sexo placentero, de un orgasmo, de ese sentimiento del que tanto se oía hablar en los *colleges* que describe Betty Friedan en su *Mística de la Felicidad* (2009: 206). Para conseguir ese orgasmo deseado, experimenta con varios hombres prácticas sexuales “raras”, con mujeres y, al final, con algo tan impersonal como juguetes eróticos, obteniendo, con ellos el mejor resultado para conseguir su primer orgasmo real.

Esta historia es una parodia de las teorías del doctor Kinsey (1953) en relación al comportamiento sexual femenino y, en concreto, al apetito sexual no satisfecho, como indicio de un creciente conflicto con respecto a la propia condición de las mujeres y de la que se hizo eco Friedan (2009: 325):

Existen pruebas de que los signos del conflicto sexual femenino, a los que se suele hacer referencia con el eufemismo de “trastornos femeninos”, se presentan a una edad más temprana que nunca y se manifiestan de forma intensificada, en esta era en la que las mujeres han tratado de realizarse tan pronto y exclusivamente en términos sexuales.

3.5.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

En su búsqueda de la felicidad y satisfacción sexuales, como cualquier tipo de indagación, se lanza a la experimentación sexual, para lograr su objetivo. En esa búsqueda, Darla pasa a ser vista por el ojo masculino como un objeto de persecución sexual, como una mujer corporeizada, dado que su búsqueda es interpretada como condición sexual liberada, a la vez que promiscua a ojos de los hombres que tienen conocimiento de ella:

Well, then the word got around and I became known as an easy mark ... I even received obscene calls... - Men 2: Is it Darla? Hey sweet, mama. I heard you 2 has a real hot twat.

[Bueno, el asunto corrió como la pólvora y me hice famosa como un blanco fácil ... Incluso recibí llamadas obscenas ... Hombre 2: ¿Está Darla? Hola, preciosa. He oído que tú también tienes un chocho caliente].

Encontramos en ella una total exaltación de su *cuero-significante* y una anulación de su *yo-referente*, al ser tratada como una mercancía sexual, sin importar otros aspectos emocionales o sentimentales, ni siquiera las consecuencias, como vemos en la viñetas en la que ella se queda embarazada y su pareja le abandona al conocer la noticia de su futura paternidad:

Then, to top it all off, I lost my pills and got pregnant ... - Chuck: Hey, baby! What's hap... - Darla: Oh, Chuck I'm pregnant. - Chuck: Tough luck, kid catch you later. - Darla: !!

[Encima, para colmo, perdí mis píldoras anticonceptivas y me quedé embarazada ... - Chuck: ¡Hola, cariño! ¿Qué suce...? - Darla: Oh, Chuck, estoy embarazada.

- Chuck: ¡Joder, qué mala suerte! Chica, hasta más nunca. - Darla: ¡!].

Para perder ese sentimiento de *cuero-significante* para los hombres, vemos como Darla acude a un Grupo Femenino de Autoestima, en el que llega a experimentar sexualmente con mujeres, sin conseguir encontrar esa satisfacción que busca. En el juego erótico heterosexual, es representada como mujer objetivizada, con vestidos, faldas, saltos de camas con transparencias, ..., sin embargo, cuando aparece en actitud determinada a llevar las riendas de su vida - aceptando llevar un embarazo hacia adelante sola, acudiendo a un grupo femenino de autoestima o contando sus

experiencias sexuales a su amiga Susan -, es representada con pantalones y ropa que no la objetiviza.

Por otra parte y dentro de la categorización de Rosenblatt (1985: 40), con respecto al inglés norteamericano, en virtud de la *ley de empeoramiento femenino*, Darla es blanco de los términos peyorativos degradantes debido a su actividad sexual pública y notoria, siendo calificada como *baby* y *kid*.

3.6. *Tits & Clits - Tits'n'Clits-*, 5. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1979.

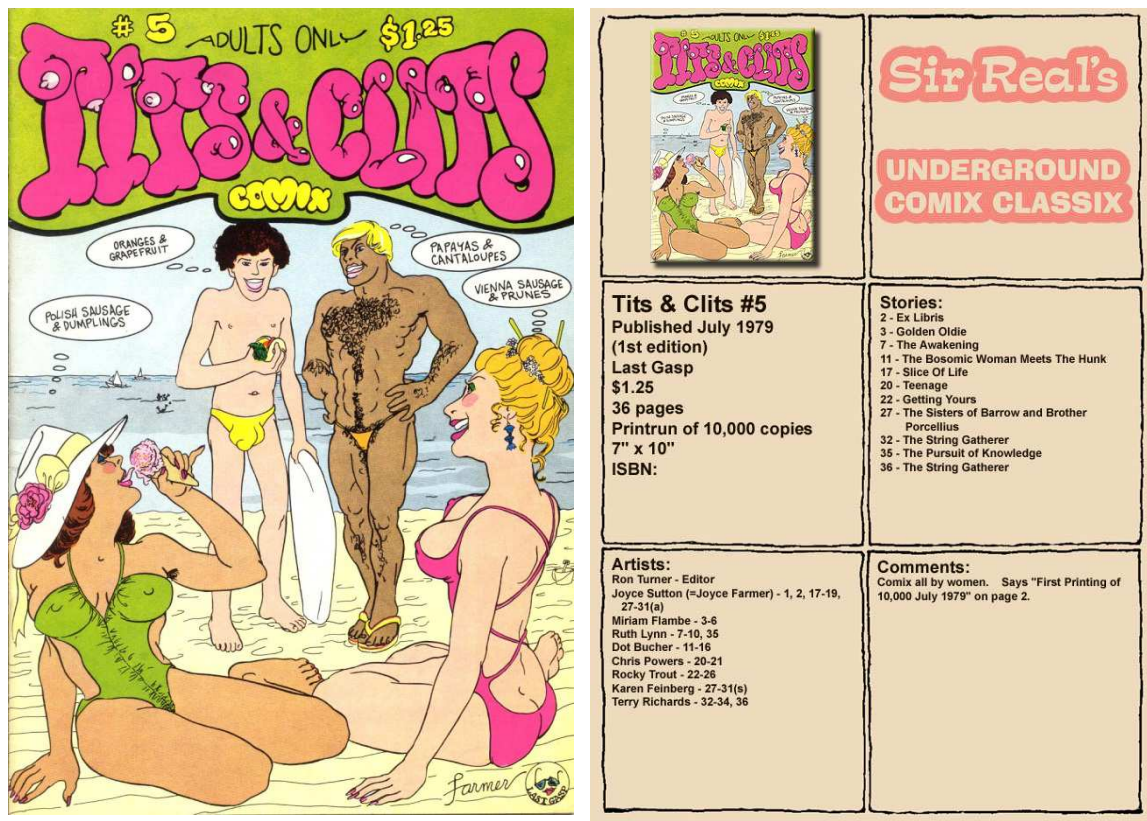


Figura 16: <http://sirrealcomix.com>

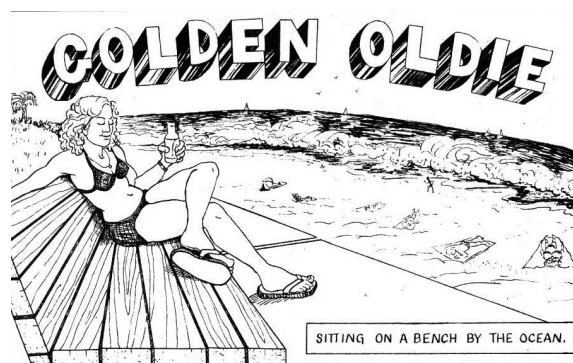
3.6.1. Análisis de la representación figurativa – *habitus* y *hexis* corporal – de “Golden Oldie”, por Miriam Flambe, pp. 3-6, desde el punto de vista de género y los Estudios Culturales: *sisterhood* y *womanism*.

“Golden oldie” es una historieta con una relevancia especial, que nos plantea un giro en la metodología hasta ahora seguida en nuestro análisis de género de los *comix* que nos ocupan. Plasma la filosofía del *Sisterhood* (hermandad) del feminismo afroamericano y de los movimientos feministas de la izquierda radical. Históricamente, esta corriente extrema nace con las acciones de protesta organizadas por la agrupación *Redstockings* y del *New York Radical Women* (NYRW, 1967-1969) en contra de la celebración de los desfiles de *Miss America* (1968 y 1969) y el trato vejatorio que recibían las participantes al certamen, en el contexto de la segunda ola feminista, que dio a conocer el concepto de la *women's oppression* (opresión de las mujeres).

Igualmente, se podría encuadrar esta historieta como un precedente extra-académico, bajo su formato gráfico-textual, de la corriente de la pedagogía feminista académica, conforme a la ética foucaultiana (1980) (Gore, 1992), centrada en el fomento de prácticas docentes desde un punto de vista feminista.

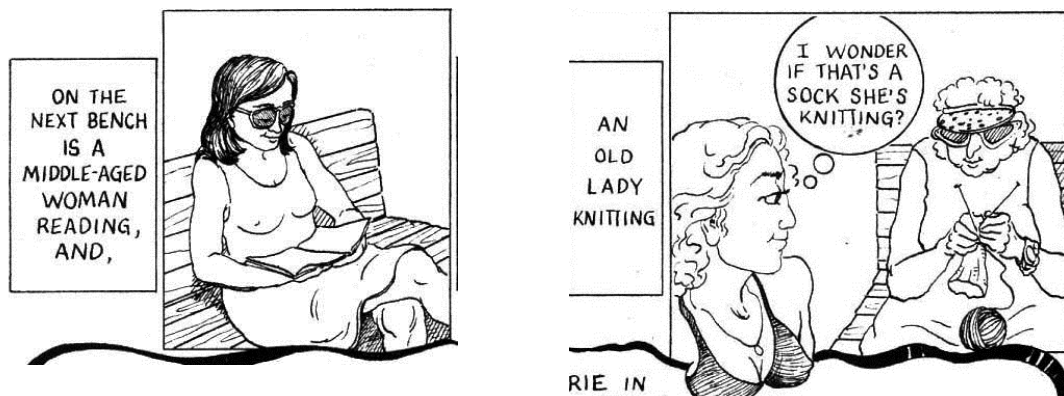
Esta segunda ola feminista se inspira en dos corrientes, fundamentalmente: por un lado, en el neo-marxismo y el psicoanálisis planteado por Juliet Mitchell (1971) y Shulamith Firestone (1976), defensoras de la teoría de la inherencia del patriarcado a la sociedad burguesa y a la diferencia sexual como cuestión más esencial de lo que pueda ser la diferencia de clase o de raza y, por otro, en el concepto de *Sisterhood* (hermandad) afroamericano. Esta corriente transcendental del feminismo, inaugurada por el afroamericano de los años 70, surgió gracias a la iniciativa del colectivo feminista negro lésbico Combahee River que se posicionó, a través de su manifiesto de abril de 1977, frente a la dominación del racismo patriarcal capitalista durante toda la segunda mitad del siglo XX (Belucci, 2004). Posteriormente, las intelectuales y activistas blancas estadounidenses de la izquierda radical se adhirieron a esta filosofía de acción política.

Por estos motivos, consideramos relevante poner el foco de atención en los aspectos y métodos feministas utilizados por la autora para tratar el contenido que justifica la historieta, dados los fines que persigue, en lugar de en los aspectos temáticos relacionados con la dominación masculina y los aspectos discursivos, como hemos venido haciendo hasta ahora.



Sentada en un banco del paseo marítimo.

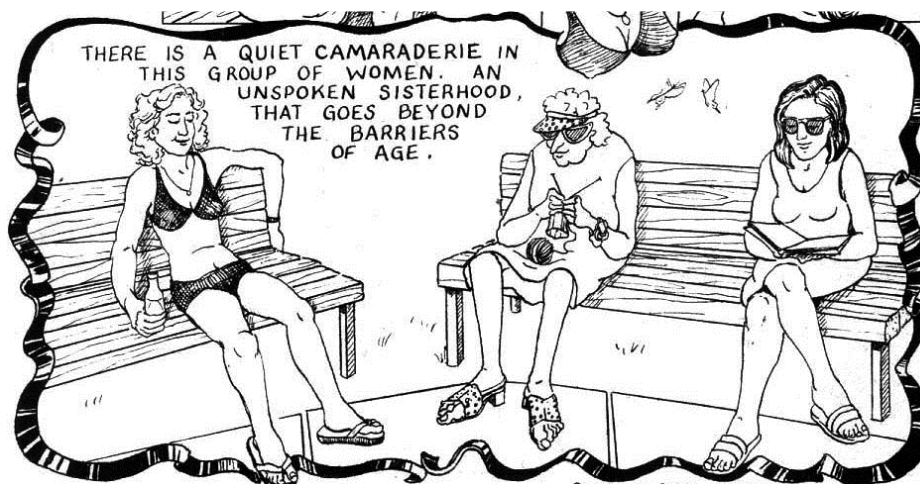
“La chica de oro”, por Miriam Flambe¹⁶⁹



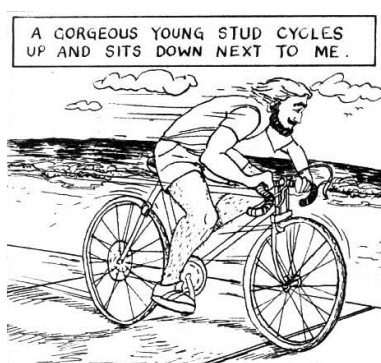
En el siguiente banco había una mujer de mediana edad leyendo y

Una anciana tejiendo.

- Me pregunto si está tejiendo un calcetín.



Había una completa camaradería entre nosotras, una hermandad indescriptible, más allá de las barreras de la edad.



Un guapísimo maromo se acercó a nosotras con su bici y se sentó.



Quería hablar con él, pero no sabía qué decirle.
- ¡Qué cachas!

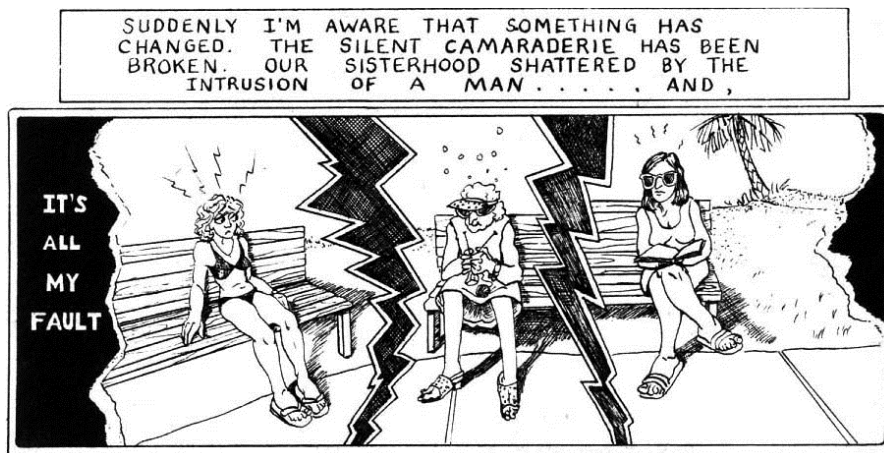
¹⁶⁹ © Miriam Flambe 1979.



- ¿Qué hora es?



El joven: Las tres y cuarto.



De repente, me di cuenta de que algo había sucedido. La silenciosa camaradería se había roto y nuestra hermandad se hizo añicos por la intrusión de un hombre ... y, **TODO POR MI CULPA.**



La mujer de mediana edad se levanta y se aleja disgustada.



Me preguntaba qué pensará ella si le hablo



Como el hielo se había roto, intenté entablar una conversación ...

El joven: Aquí no sopla el viento, allá arriba sí...



Quería hablar con él, pero estaba paralizada por la paranoia, aun así me las ingenié ...

- Sí.



Un minuto después, se levantó para quitarse la camiseta



Y se sentó cerca de la anciana.



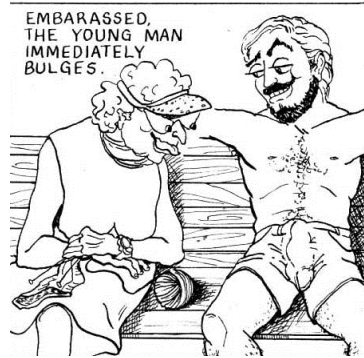
No podía evitar mirarle su hermoso pecho, así que me marché, completamente frustrada. La anciana continuó tejiendo ...



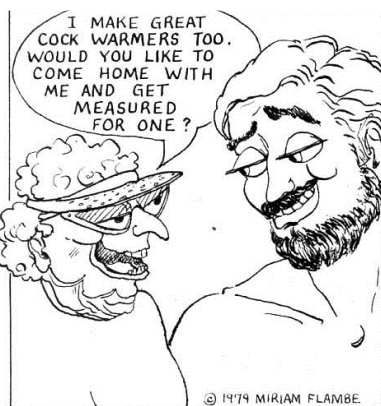
El joven: ¿Está tejiendo un calcetín?



La anciana: No qué va, joven. ¡Es una funda para mi vibrador!



Cortado, al joven enseguida se le levantó.



Anciana: También hago magníficos calentadores para pollas. ¿Quieres venir conmigo para que te tome medida?



“Golden oldie”, es una interpretación en cómic del manifiesto de la hermandad afroamericana (*Sisterhood*) que luego fue adoptado por las corrientes feministas de la izquierda radical, en una escena sencilla que inicia con una chica joven sentada en un banco a la orilla del mar junto a una mujer de mediana edad que lee y una anciana que teje, aparentemente, un calcetín. De pronto, llega un hombre joven y atractivo en bicicleta que se sienta con ellas. La joven decide hablarle, pues se siente muy atraída, pero eso hace que la mujer de mediana edad se marche, rompiendo la mística y la paz que hay entre ellas. Incomoda por haber roto esa paz entre las mujeres y por no molestar a la anciana, decide también marcharse. Finalmente, quedan solos la anciana y el joven, quien termina por preguntarle a la anciana qué está tejiendo a lo que la anciana le contesta con toda sinceridad que se trata de una funda para su vibrador. Ante esa respuesta inesperada, el joven comienza a sentir excitación sexual y tiene una erección.

La anciana, al verlo en ese estado, decide invitarlo a su casa con la excusa de tomarle medidas para hacerle una funda para su pene, invitación que el joven acepta.

Esta historieta pertenece a la época del final de la segunda ola del feminismo en Estados Unidos de los años 70, que por aquel entonces se centraba en abordar, tanto desde el punto de vista teórico como de acción social y política, los temas de la desigualdad no-oficial y *de facto*, la sexualidad, la familia, el lugar de trabajo y de forma más controvertida, los derechos de la mujer en su papel reproductivo.

Los dos grandes referentes de liberación femenina son la poetisa Robin Morgan - fundadora de la asociación New York Radical Women (NYRW, 1967-1969) - y su *Sisterhood is Powerful* (1970) y la figura del feminismo radical, la periodista Gloria Steinem, autora de los polémicos artículos “A Bunny’s Tale” (1963) resultantes de su infiltración como “conejito”, en 1963, en el *Club Playboy* de Nueva York, regentado por Hugh Hefner.

Sisterhood is Powerful supuso una de las primeras antologías de escritos feministas radicales que incluía una colección de ensayos clásicos de activistas como la psicóloga Naomi Weisstein (1939-2015) autora del ensayo *Kinder, Küche, Kirche as Scientific Law: Psychology Constructs the Female*¹⁷⁰ (1968), Kate Millett (1970), Frances M. Beal, Jo Freeman, *alias* Joreen y Mary Daly, en torno a la necesidad de una acción feminista radical frente a la discriminación hacia las mujeres por parte de los hombres de la izquierda política y el sexismo imperante en el entorno laboral. Incluye además textos como NOW Bill of Rights¹⁷¹, extractos del Manifiesto SCUM¹⁷² y del Manifiesto Redstockings¹⁷³, documentos históricos de WITCH (Women’s International Terrorist Conspiracy From Hell, 1968-1969) y un documento del Black Women’s Liberation Group de Mont Vernon. Esta antología ha servido como ayuda para iniciar el

¹⁷⁰ Título tomado del slogan nazi *Kinder, Küche, Kirche* que significan respectivamente “Niños, Cocina Iglesia”, describiendo lo que los nazis creían como apropiado para la mujer.

¹⁷¹ NOW: National Organization of Women. Movimiento fundado en 1966, entre otras, por Betty Friedan, quien participó en la redacción de los estatutos fundacionales del grupo consultado el 6 de febrero de 2014 <http://now.org/about/history/statement-of-purpose> (1966). Desarrollo de la Constitución.

¹⁷² Literalmente, “Suciedad”, “escoria”. Publicado en 1967 por la escritora feminista radical estadounidense Valerie Jean Solanas (1936-1988), diagnosticada de esquizofrenia.

¹⁷³ Inspirado en el despectivo *Bluestocking* (Medias azules) en referencia a las mujeres que educadas e inteligentes de los siglos XVIII y XIX, define a un efímero grupo de mujeres, a la vez que muy influyente, que popularizaron lemas como “Sisterhood is powerful” (La hermandad es poder), “Consciousness raising” (Despertar de la conciencia), “The personal is political” (Lo personal es político) “The politics of housework” (La política de los quehaceres).

Movimiento de Mujeres estadounidense, a la vez que está considerada una de las obras más influyentes del siglo XX.

Esa conciencia de “hermandad” entre las mujeres que transmite *Sisterhood is Powerful* la traslada Miriam Flambe al pensamiento de la protagonista de nuestra historieta, en la que observamos que, tras analizar a sus acompañantes de escena y ver sus diferencias, sobretodo de edad, concluye con la siguiente reflexión: “There is a quiet camaraderie in this group of women. An unspoken sisterhood, that goes beyond the barriers of age [Había una completa camaradería entre nosotras, una hermandad indescriptible, más allá de las barreras de la edad]”.

Con esta reacción, Mariam Flambe nos remite al feminismo de la identidad, y a una corriente que inspiró un nuevo interés en la vida de las mujeres y sus voces, de manera empírica, histórica, así como espiritual: la “gino-crítica entendida como “la construcción de una infraestructura feminista para el análisis de la literatura femenina basada en modelos originales basados en el estudio de la propia experiencia femenina en vez de adaptarse a los modelos y teorías masculinas” (Showalter, 1985: 131), aplicable y extensible a cualquier ámbito en el cual la mujer se ve involucrada. Este método desarrollado inicialmente por Elaine Showalter desarrollará el “*womanism*” (“mujerismo”) en un contexto afroamericano introducido por la autora Alice (1983), busca la autenticidad y la continuidad de las culturas de las mujeres y el interés en comprender las diferencias entre mujeres como un elemento constitutivo (Krolokke, Charlotte y Scott Sorensen, Anne 2006: 1-25). Se opone al “falocentrismo” del pensamiento occidental, que constituye la base fundamental de los lenguajes occidentales a través de la lógica binaria que hace del falo el signo maestro y el padre del origen de la ley simbólica (Derrida, 1989; Irigaray, 2010, 197).

Con esta historia, Mariam Flambe desempeña una función pedagógica desde la perspectiva feminista que anima a validar la sensibilidad y la percepción del mundo de las mujeres y a comprender y explorar sus puntos en común y sus diferencias (Bell, 1987: 77), sin excluirlas. Igualmente, se incluye en la corriente de pedagogía feminista de Estudios de la Mujer y del reconocimiento feminista socialista de la doble opresión de clase y sexo, que puso en tela de juicio la esencia de los feminismos radical y liberal, teniendo en cuenta la responsabilidad fundamental de una mujer hacia sí misma, para conseguir dejar de ser el Otro.

Representa la creencia generalizada de muchas mujeres en la existencia de una única clase de validación, afirmación, estímulo falogocéntricos provenientes del hombre que objetiviza a la mujer, en lugar de confiar en el apoyo que una mujer puede ofrecer a otra, así como en el valor y la significación de la experiencia, las tradiciones y las percepciones de las mujeres.

Es una exhortación a las mujeres a ser mujeres, a reconocerse, creer y pensar en sí mismas como tales, en plena libertad. Sin embargo, vemos que se rompe esa hermandad inicial entre las protagonistas, en el momento en el que ya no hay una solidaridad entre ellas, ya no son una hermandad y empiezan a funcionar como un solo individuo. Desaparece la hermandad de liderazgo compartido, ya que despunta una de ella como líder.

3.7. *Tits & Clits - Tits'n'Clits-*, 6. Laguna Beach: Manny Goat Productions, 1980.



(¡Eh! ¡Ha estado genial! Eh... ¿Has usado algo para el control de natalidad?¹⁷⁴)

Figura 17: <http://sirrealcomix.com/>

3.7.1. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “More than a woman”, por Sharon Rudhal, pp. 16-18, desde el punto de vista de género.

El título se inspira en la famosa canción de The Bee Gees “More than a Woman” compuesta en 1977 para la banda sonora de la película *Saturday Night Fever*¹⁷⁵ (*Fiebre del sábado noche*), estrenada el 16 de diciembre de 1977, cuyo texto reproducimos, junto con su traducción:

¹⁷⁴ Traducción literal de la autora.

¹⁷⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0076666/fullcredits> (IMDb).

More than a woman¹⁷⁶

Girl, I've known you very well
I've seen you growing every day
I never really looked before
But now you take my breath away

Suddenly you're in my life
A part of everything I do
You got me workin' day and night
Just tryin' to keep a hold on you

Here in your arms I found my paradise
My only chance for happiness
And if I lose you now, I think I would die
Say you'll always be my baby
We can make it shine
We can take forever just a minute at a time

More than a woman
More than a woman to me
More than a woman
More than a woman to me

There are stories old and true
Of people so in love like you and me
And I can see myself
Let history repeat itself

Reflecting how I feel for you
And thinking about those people then
I know that in a thousand years
I'd fall in love with you again

This is the only way that we should fly
This is the only way to go
And if I lose your love, I know I would die
Oh say you'll always be my baby
We can make it shine
We can take forever just a minute at a time

More than a woman
More than a woman to me
More than a woman
More than a woman to me

Más que una mujer¹⁷⁷

Oh, niña, te he conocido muy bien
Te he visto crecer a diario
Nunca antes me fijé realmente
Pero ahora me dejas sin aliento

De repente estás en mi vida
Parte de todo lo que hago
Me tienes trabajando día y noche
Tratando de mantenerte atrapada

Aquí en tus brazos encontré mi paraíso
Mi única oportunidad para ser feliz
Y si te pierdo ahora creo que moriría
Oh, di que serás siempre mi nena
Podemos hacerlo brillar
Podemos tomar siempre
Solo un minuto a la vez

Más que una mujer
Más que una mujer para mí
Más que una mujer
Más que una mujer para mí

Hay historias viejas y verdaderas
De gente tan enamorada como tú y yo
Y puedo verme a mí mismo
Dejar que la historia se repita

Reflectando lo que siento por ti
Pensando en esas persona
Entonces sé que en mil años
Me volvería a enamorar de ti

Esta es la única manera en que debemos volar
Esta es la única manera para ir
Y si te pierdo ahora creo que moriría
Oh, di que serás siempre mi nena
Podemos hacerlo brillar
Podemos tomar siempre
Solo un minuto a la vez

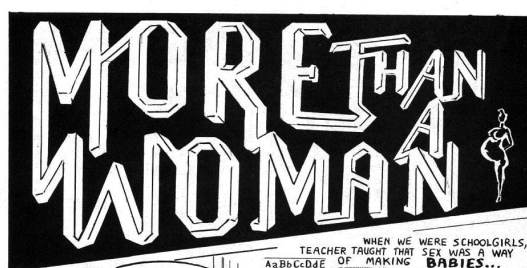
Más que una mujer
Más que una mujer para mí
Más que una mujer
Más que una mujer para mí

¹⁷⁶ La canción fue lanzada dentro de un LP promocional de música disco que contenía los temas "Stayin' Alive", "Night Fever", "You Should Be Dancing" e "If I Can't Have You". En 1978, "More than a Woman" fue lanzada, posteriormente, en 1978. © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappell Music, Inc., Universal Music Publishing Group. Jimmy_Jazz. "Stayin' Alive" consultado el 12 de junio de 2015 <http://detrasdelacancion.blogspot.com.es/2013/04/stayin-alive-bee-gees.html> (21/04/2013).

¹⁷⁷ <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1398872>.

Con este *comix* se evidencia un salto cualitativo en los contenidos de este número de *Tits & Clits* - y en que le siguió, publicado en 1987 -, no tan marcado por la influencia del movimiento contracultural de los sesenta y principios de los setenta, sino por el desencanto social debido a la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam, que promovió una reacción multitudinaria antibelicista dentro y fuera del país. Desde el punto de vista cultural, surge un nuevo fenómeno nacido en el centro de Manhattan – Bronx, Brooklyn y Queens – del que buena parte de la sociedad estadounidense, ya sea la todavía imbuida en la mística de la feminidad o bien en el movimiento del *flower power* de la meditación, de la pansexualidad o de la meditación desconocía, y que fue denominado “los ritos tribales de la noche del sábado”. Los descubridores y divulgadores de esta nueva corriente fueron el periodista Nik Cohn y el dibujante James McMullan, quienes publicaron, en 1976, en la revista *New York Magazine*¹⁷⁸ un artículo titulado “Tribal Rites of the Saturday Night”. James MacMullan pasó meses observando este nascente fenómeno social consistente en un trasiego de jóvenes anónimos, de entre 16 y 20 años de edad, provenientes de zonas marginales o de barrios de inmigrantes, que tras la larga y dura semana de trabajo buscaba evasión y diversión en circuitos cerrados de moda *rock & roll*, como discotecas pop y *night-clubs* alternativos donde reunirse (Uro, 2010). Eran ambientes donde tenía cabida conductas de entornos sociales que tenían sus propios problemas como la violencia – incluida la sexual -, la misoginia, la xenofobia o la homofobia.

“More Than a Woman” by Sharon Rudhal, pp. 16-18.



“Más que una mujer”, por Sharon Rudhal¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Artículo firmado por Nik Cohn e ilustrado por James McMullan, aparecido el 7 de junio de 1976. Consultado el 2 de junio de 2015 <http://nymag.com/nightlife/features/45933/>

¹⁷⁹ © 1980 Joyce Farmer & Lyn Chevli.



Cuando íbamos al colegio, la profesora nos enseñaba que el sexo servía para hacer **BEBÉS**...

Profesora: Los **PÁJAROS** y las **ABEJAS** ...

Alumna 1: ¡¡¡El chico pone **SU COSA** en **TU COSA**!!!

Alumna 2: "Cromosomas, genes, cigotos híbrido, partenogénesis..."

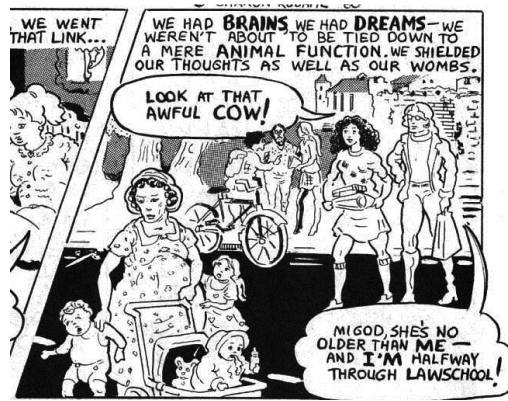


Pero mientras los años pasaban, hicimos todo lo posible por romper con ese vínculo ...

Chica 1: Píldora, diu, aborto ...

Chica 2: ¿No es **PELIGROSO**?

Chica 3: ¡Ron utiliza funda!



Teníamos **CEREBROS**, teníamos **SUEÑOS**, ya no estábamos atadas a una **MERA FUNCIÓN SEXUAL**. Blindamos nuestros pensamientos así como nuestros vientres.

Mujer 1: ¡Mira esa horrible **VACA**!

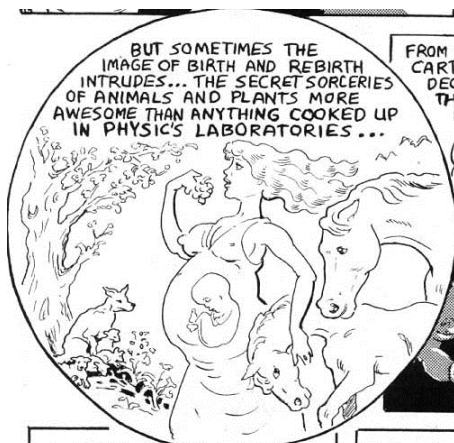
Mujer 2: Dios mío, no es mayor que **YO** y estoy a mitad de la **CARRERA** de **DERECHO**!



Las películas y las revistas nos aseguraban que nosotras debíamos mantenernos **DELGADAS**, suaves y **SIEMPRE** dispuestas a mantener **SATISFECHOS** a nuestros hombres.
 Mujer 1: ¡¿Niños?! ¿Cómo podría tener **NIÑOS**? Cielo, si no empleo todas mis energías en tratarlo como a un niño, otra lo hará!



Los médicos normalmente refuerzan nuestro temor de indefensión, de repulsa a la maternidad. Un abismo al que ninguna criatura desea descender.
 Mujer 1: Quizás me haga un cambio de sexo, mejor...



Pero a veces la imagen del nacimiento y renacimiento invade ... los secretos misterios de los animales y las plantas de manera más impresionante que lo que consiga algo cocinado en laboratorio...



De vez en cuando, incluso las mismas artistas de cómics, abogadas o bailarinas, perfectamente, deciden tener bebés y descubrir esta actividad sexual, la cual lanza las mayores dudas sobre su sexualidad.

Hombre 1: ¡¿Quién es esa **ZORRA** en mallas de lamé?!

Hombre 2: Oh, no es una **ZORRA**. ¡**ESTÁ EMBARAZADA!**



¡¡Mirar en un espejo el cuerpo que ya nunca se pondrá bikinis!!

Mujer 1: Pero, entonces, **NUNCA PODRÉ** vestir bikinis.



La implicación de que la flor ha dado su fruto **HA CUMPLIDO** con su **OBJETIVO** y que no tiene derecho a sentir deseos de nuevo ...

Mujer 1: Quizás **DESPUÉS** organizo la reunión de la guardería ...



El miedo a la infección, al aborto natural, la sensación de fragilidad inculcada durante generaciones a través de los cuentos de viejas.

Hombre: ¿Estás **SEGURA** de que no voy a hacerle **DAÑO** al bebé?

Mujer 1: No, un pequeño balanceo es bueno para ella.



Un creciente desconcierto en el cuerpo transformado de una misma que requiere una especial **PACIENCIA** y **SENSIBILIDAD** ...

Hombre: Me encanta cómo **SE HINCHA** tu pecho ... y tu piel está mucho más **SUAVE**.



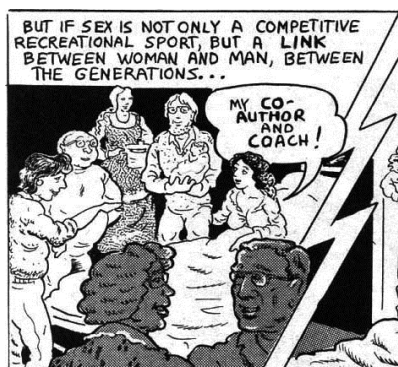
Un hombre comprensivo es mucha más ayuda que cualquier suplemento de HIERRO...



Aun así, **NO HAY FORMA** de que te confundan con **BROOKE SHIELDS**.

Chica 4: ¡Disculpe, señora!

Chica 5: Lo siento, señora.



Pero si el sexo es solamente un deporte recreativo competitivo, sólo un **VÍNCULO** entre un hombre y una mujer, entre generaciones ...

Mujer 1: ¡Mi **CO-PROGENITOR** y **ENTRENADOR**!



Quizás hay **ALGO** en estos pájaros y abejas, después de todo...

Mujer 1: **LO SIENTO**, ¡¡Ha tenido un **DIA DURO**!!

Mujer, niños y bebé: (Ronronean)

Sharon Rudhal con esta historia plasma su visión sobre el papel biológico reproductivo de hombres y mujeres. Narra la historia una mujer educada en la desfasada mística de la felicidad desde el ámbito escolar y que desea romper el estereotipo de vincular el sexo con el papel gestante de la reproducción y la función social de la maternidad. Retrata a una joven inteligente, con sueños de progresar en sus estudios y en su vida futura. Presenta a una mujer no influenciada por el modelo de mujer impuesto por los medios de comunicación e influyentes estudios médicos de la época o por la industria del cine, contruidos sobre la base de unos cánones de belleza irreales,

todos ellos encaminados a la maternidad. Por otra parte, Sharon Rudhal hace una dura crítica al machismo imperante y a la ignorancia general en educación sexual que promueve los sentimientos de dudas en algunas mujeres sobre su sexualidad y su cuerpo. Finalmente, concluye que el sexo es como un deporte cualquiera, en la idea de levantar el estigma que conlleva su práctica fuera del ámbito conyugal o los falsos mitos fruto de la ignorancia popular como es el no poder practicarlo durante el embarazo.

“More tan a Woman” es una crítica a la diferencia de patrones educativos promovida por las instituciones gubernamentales estadounidenses de la época. A través de ellos se forma a las adolescentes para la vida conyugal y dicha formación se mantiene en el ámbito universitario. Sobre estos patrones educativos Betty Friedan aporta una reveladora reflexión sobre cómo, a finales de los 50, “la proporción de mujeres matriculadas en *colleges* en relación con la de los hombres había disminuido desde el 47 por 100 de 1920 hasta el 35 por 100 de 1958” y cómo las chicas solo accedían a los *colleges* para conseguir marido, pues un “exceso de formación académica pudiera constituir un obstáculo para casarse” (Friedan, 2009: 51-53).

Friedan observó cómo un tercio de las mujeres de finales de los 50, estadounidenses, que trabajaban, en su mayor porcentaje, ya no eran jóvenes y muy pocas ejercían una carrera profesional. Este fenómeno sociológico es el que queda representado en esta historia. Nuestra protagonista y su amiga, cuando ven a una mujer embarazada de su misma edad, comparan su favorable situación frente a la de un ama de casa de clase media estadounidense que no ha podido o querido recibir una formación que le hubiera permitido independizarse y evitar un matrimonio prematuro:

We had **BRAINS**, we had **DREAMS**, we weren't about to be tied down to a mere **ANIMAL FUNCTION**. We shielded our thoughts as well as our wombs. -Woman 1: Look at That awful **COW**! -Woman 2: MiGod, she's no older than **ME** and **I'M** halfway through **LAWSCHOOL**!
[Teníamos **CEREBROS**, teníamos **SUEÑOS**, ya no estábamos atadas a una **MERA FUNCIÓN SEXUAL**. Blindamos nuestros pensamientos así como nuestros vientres. - Mujer 1: ¡Mira esa horrible **VACA**! - Mujer 2: Dios mío, no es mayor que **YO** y estoy a mitad de la **CARRERA** de **DERECHO**].

Esta idea conecta con lo que según Friedan, palabras como “emancipación” y “carrera” sonaban “extrañas y embarazosas” (Friedan, 2009: 55). No obstante, como se evidencia en el momento en el que se desarrolla esta historia, en los años setenta, tanto

la mentalidad como la situación de la mujer van cambiando, ya que se deja de manifiesto la extrañeza que supone ver a una chica embarazada de su misma edad ya casada y con hijos. A una mujer casada con título universitario se le concede un estatus social semejante al de su marido y las protagonistas rompen con ese *status quo* de la mujer de la década anterior estudiando una carrera, y, en concreto la carrera de derecho, tradicionalmente vinculada con los hombres. Siguiendo esta línea de análisis relativa a la diferencia de patrones educativos, Betty Friedan concluye que en los sesenta la mujer de carrera era considerada “ese error fatal difundido por el feminismo” (Friedan, 2009: 96) que no solía tener hijos y se quedaba en una mera maestra solterona sin derecho a la maternidad (Friedan, 2009:113).

“More than a Woman” refleja la experiencia de mujeres pioneras en la lucha por los derechos de las mujeres en Estados Unidos, como fue el caso de la antropóloga Margaret Mead, quien pudo decir “sí a la maternidad como propósito humano consciente y no como carga impuesta por la carne” (Friedan, 2009: 194).

Plasma una corriente social de cierto calado social como fue el movimiento del parto y lactancia naturales, que a ojos de Margaret Mead, no constituyó una vuelta en absoluto “a la maternidad primitiva de la madre tierra”, era más bien, un llamamiento de las mujeres independientes con carreras a que experimentaran el parto “no como hembras animales carentes de alma” sino como personas “capaces de controlar su propio cuerpo con su mente consciente” (Friedan, 2009: 194).

Critica la visión sesgada que ofreció la mística de la feminidad del trabajo de Margaret Mead al silenciar “el gran potencial humano inexplorado de las mujeres”, poniendo en valor la función sexual femenina reproductora - explorada en todas las culturas -, como forma de granjearse el mismo respeto que se merecen los varones por sus logros creativos. Así lo refleja la autora en la viñeta ambientada en una discoteca donde dos hombres hablan de la protagonista en los siguientes términos:

From time to time, even perfectly sane cartoonist, lawyers and ballerinas decide to have babies – and discover this most sexual activity casts **DOUBT** on their sexuality.

- Who’s the **FOX** in the lame pedal pushers?!

- Oh, she’s no **FOX- SHE’S PREGNANT!**

[De vez en cuando, incluso las mismas artistas de cómics, abogadas o bailarinas, perfectamente, deciden tener bebés y descubrir esta actividad sexual, la cual lanza las mayores **DUDAS** sobre su sexualidad”.

Hombre 1: ¡¿Quién es esa **ZORRA** en mallas de lamé?!]

Hombre 2: Oh, no es una **ZORRA**. ¡**ESTÁ EMBARAZADA!**

La aportación de Margaret Mead, de la que “More Than a Woman” se hizo eco, fue la concienciación de humanización del sexo y de la feminidad (Friedan, 2009: 194-195), convirtiendo esta última en algo más que la concepción social de valor digno de ser protegido de la extinción. La protagonista, consciente de esa humanización del sexo, decide tener un hijo, experimentar la maternidad como mujer formada e independiente que es, atendiendo más tardíamente a este llamamiento como algo habitual en su época, haciendo caso omiso a las campañas de concienciación desplegadas por los *mass media*, como la influyente revista *McCall's* de principios de los sesenta, a favor de la maternidad prematura (Friedan, 2009: 74):

The movies and magazines assured us we must stay thin and smooth and always available to keep our men satisfied. Pero vemos como su acompañante se niega a la maternidad para no estropear su físico ante la posibilidad de perder a “su hombre”.

Woman 1: Children?! How could I have **CHILDREN**? Honey, If I don't keep all my energy to baby **HIM**, someone **ELSE WILL!**

[Las películas y las revistas nos aseguraban que nosotras debíamos mantenernos delgadas, suaves y siempre dispuestas a mantener satisfechos a nuestros hombres.

Mujer 1: ¡¿Niños?! ¿Cómo podría tener **NIÑOS**? Cielo, si no empleo todas mis energías en tratarlo como a un niño, otra lo hará!]

Rompe con la mística de la feminidad y su concepción tradicional de la maternidad, solo se centra en cuidar al marido y mantenerlo o conseguirlo mediante un físico perfecto. Al respecto, la protagonista, al plantearse la maternidad, reflexiona sobre la cosificación de la mujer con respecto al atractivo y su pérdida, circunstancia que experimentará y que le impedirá vestir aquello que socialmente se considere inapropiado para un cuerpo no deseable, como es lucir bikini, cuando afirma:

To face in the mirror a body that may **EVER AGAIN** wear bikinis!! Woman 1: But, then, I never **COULD** wear bikinis.[¡¿Mirar en un espejo el cuerpo que ya nunca se pondrá bikinis!!Mujer 1: Pero, entonces, **NUNCA PODRÉ** vestir bikinis.]

O cuando ironiza sobre sí misma: “Still, **THERE'S NO WAY** you're going to pass for **BROOKE SHIELDS**¹⁸⁰. [Aun así, **NO HAY FORMA** de que te confundan con **BROOKE SHIELDS**].

¹⁸⁰ Icono de la belleza estadounidense de los 70 y 80.

O al reflexionar sobre la cosificación de la mujer como algo realmente inerte: “The implication that blossom gone to fruit has **SATISFIED** its **PURPOSE** and has no **RIGHT** to yearn again ... [La implicación de que la flor ha dado su fruto **HA CUMPLIDO** con su **OBJETIVO** y que no tiene derecho a sentir deseos de nuevo ...].

Por último, relevante es la expresión de los sentimientos encontrados que genera en la protagonista la reflexión sobre su propia capacidad reproductora, revelando su temor con respecto al embarazo y al parto, por ser consciente de los riesgos que entraña: “The fear of infection or miscarriage, the sense of **FRAGILITY** drummed in by generations of **OLD WIVE**’s tales”. [El miedo a la infección, al aborto natural, la sensación de fragilidad inculcada durante generaciones a través de los cuentos de viejas..]. Como bien indica Bordieu (2000: 63-64) al respecto:

el acto típicamente femenino de gestación y de parto se encuentre como anulado en favor del trabajo propiamente masculino de fecundación [...] En el ciclo de la procreación al igual que en el ciclo agrario, la lógica mítico-ritual privilegia la intervención masculina, siempre caracterizada, con motivo del matrimonio o del principio de las labores [...] una especie de proceso natural-y pasivo de hinchazón del que la mujer o la tierra son el espacio, la ocasión, el soporte, más que el agente, y que sólo exige de la mujer unas prácticas técnicas o rituales de acompañamiento, unos actos destinados a ayudar a la naturaleza en acción [...] y, a partir de ahí, doblemente condenados a permanecer ignorados, fundamentalmente por los hombres. Actos familiares, continuos, normales, repetitivos y monótonos, ‘humildes y fáciles’ [...] realizados en gran parte sin ser vistos [...]

Françoise Héritier (1996: 228-231) al respecto observa, igualmente, la necesidad de que la mujer se apropie de su poder vital de fecundidad, para construir y garantizar la supervivencia de toda sociedad [...], que le ha sido desprovisto a través del confinamiento de las mujeres al papel maternal: “La madre puede ser elevada muy alto, considerada al máximo – es el caso de las diosas madres – e idealizada, lo cual no contradice la noción misma de poder masculino”. Sharon Rudhal, a través del recurso de la comparación, consigue elevar la figura femenina en estado de gestación a una diosa, centro de la naturaleza, a la que se acercan los animales, en contraposición a la limitación que le supone la tarea de la reproducción (“The implication that blossom gone to fruit has **SATISFIED** its **PURPOSE**”), a la que los sectores conservadores

de la sociedad de su época quiere confinarla, es decir hacer de ella una flor que da un fruto, que se reproduce como como un vegetal:

But sometimes the image of birth and rebirth intrudes ... the secret sorceries of animals and plants more awesome than anything cooked up in physic's laboratories...

[Pero a veces la imagen del nacimiento y renacimiento invade ... los secretos misterios de los animales y las plantas de manera más impresionante que lo que consiga algo cocinado en laboratorio...]

En cuanto a la maternidad, Sharon Rudhal aborda la cuestión del temor al embarazo - “The fear of infection or miscarriage, the sense of **FRAGILITY** drummed in by generations of **OLD WIVE**'s tales [El miedo a la infección, al aborto natural, la sensación de fragilidad inculcada durante generaciones a través de los cuentos de viejas] - como una experiencia que ha pasado de ser meramente física y circunstancial, en la que la mujer se limitaba a un papel pasivo de gestante a una etapa vital enfocada como un proceso psíquico-físico que requiere la implicación plena de la mujer, gracias tanto a los avances científicos como la mejor educación sexual generacional.

En la concepción de la sexualidad de Sharon Rudhal, es relevante la figura masculina contrapuesta. Por un lado, tenemos al hombre machista que valora a la mujer por su condición de madre, como vimos en la viñeta que escenifica la conversación de dos amigos en la discoteca y, por otro, tenemos al hombre en sintonía con las necesidades y gustos de la protagonista. Físicamente, aparece representado con un físico atractivo, de estilo desenfadado, culto, moderno, alternativo - cabello largo, barba -, progresista, concienciado con su pareja que le aporta bienestar y contribuye a su salud física y mental - “An understanding man is more help than all those **IRON** supplements...” [Un hombre comprensivo es mucha más ayuda que cualquier suplemento de **HIERRO**...] -, especialmente en las escenas sexuales:

Man: You **SURE** I won't **HURT** the baby?

[Hombre: ¿Estás **SEGURA** de que no voy a hacerle **DAÑO** a la bebé?]

Woman 1: Naw, a littles bouncing's good for her!

[Mujer 1: No, un pequeño balanceo es bueno para ella]

Man: I love the way your breats **HAVE SWOLLEN**... and your skin is so much **SOFTER**!

[Hombre: Me encanta cómo **SE HINCHA** tu pecho ... y tu piel está mucho más **SUAVE**],

alejado de la representación paralela de la dominación/posesión en el acto sexual “encima o debajo, activo o pasivo” (Bordieu, 2000: 33-34). Con el hombre representado por Sharon Rudhal, se rompe la visión androcéntrica tradicional y plasma el nacimiento de un hombre nuevo, lejos de la mística de la feminidad, que tiene en cuenta las necesidades de su pareja, que está sensibilizado con su embarazo y que desea ejercer una paternidad responsable.

Finalmente, la propuesta de Sharon Rudhal es plantear la maternidad como un acto natural que necesita de dos sexos, pero que no implica asumir los parámetros tradicionales establecidos de la co-paternidad:

But if sex is not only a competitive recreational sport, but a **LINK** between woman and man, between the generations...

Woman 1: my **CO-AUTHOR** and **COACH**!

[Pero si el sexo no es solamente un deporte recreativo competitivo, sino un **VÍNCULO** entre un hombre y una mujer, entre generaciones ...

Mujer 1: ¡Mi **CO-PROGENITOR** y **ENTRENADOR**!]

3.7.2. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Teniendo en cuenta el objetivo con el que se nació el *comix* reivindicativo erótico-pornográfico que nos ocupa y siguiendo el planteamiento propuesto por Francisco Yus en su análisis del discurso femenino del cómic alternativo inglés (Yus) los lectores y las lectoras de *comix* de este género feminista y reivindicativo ve sus expectativas satisfechas sobre el discurso en la representación visual de los personajes femeninos, dado que no se exhibe un discurso de subordinación explícita, tanto discursiva como social, al poder del personaje masculino, en el primer caso, como tampoco una plasmación gráfica encaminada a satisfacer los arquetipos de “su obligada actividad laboral”, ni mensajes kinésicos y proxémicos de sumisión a su interlocutor masculino (Yus, 1989: 9-10).

Sharon Rudhal lleva a cabo un ejercicio de disociación del lenguaje y el sexo/género que queda plasmado con notoriedad en el discurso de los protagonistas,

rompiendo con el reduccionismo biológico que remite a la idea de la determinación de las conductas discursivas estereotipadas en la interacción entre hombre y mujer y en relación a las estrategias conversacionales entre ambos. “More Than a Woman” es, al igual que llevamos viendo en el análisis lingüístico de las viñetas analizadas hasta el momento, una fuente de información sobre cómo nuestras autoras buscan organizar un sistema de valores de su comunidad de habla, es decir de mujeres jóvenes estadounidenses con formación y cultura que están despertando sus conciencias.

Es un ejemplo claro de aplicación de los criterios básicos estudiados por los analistas del lenguaje de la mujer (Johnson, 1983 y Lakoff, 1973, 1975, 1977). El contexto social en el que se mueve la autora queda patente que en el lenguaje plasmado en esta historieta. La protagonista no aparece en una posición deficitaria (*deficit position*) con respecto a su interlocutor masculino, ni se evidencian deficiencias del discurso ocasionadas por un contexto social sexista (*new deficit position*) entre ambos, apareciendo el discurso de ella en una posición de diferencia (*différence position*) y en la posición de cambio de código (*code-switching position*) (Yus, 1989-14).

El elemento principal de desorientación del estereotipo de la mujer madre/esposa/ama de casa que rompe con la barrera de una identidad de género de la mujer está recogido en las dos últimas viñetas de la historieta, al afirmar:

But if sex is not only a competitive recreational sport, but a link between woman and man, between the generations... maybe there's SOMETHING to those birds and bees, after all...

[Pero si el sexo no es solamente un deporte recreativo competitivo, sino un **VÍNCULO** entre un hombre y una mujer, entre generaciones ... quizás hay **ALGO** en estos pájaros y abejas, después de todo...]

De ello se puede inferir, con toda claridad, que el papel semiótico de las relaciones sígnicas entre el estatus signifiante y el estatus referente de la nuestra protagonista rompe con las diferentes formas de imagen de masas, tanto en su aspecto físico como cuerpo-signifiante, en tanto “centro de todo un universo publicitario de productos de belleza” (Yus, 1989: 32), como bien manifiesta, en varias ocasiones: “The movies and the magazines assured us we must stay thin and **SMOOTH** and **ALWAYS** available to keep our men **SATISFIED**. [Las películas y las revistas nos aseguraban que nosotras

debíamos mantenernos delgadas, suaves y siempre dispuestas a mantener satisfechos a nuestros hombres]”.

En las escenas de sexo explícito, la mujer no está reducida a simple cuerpo de disfrute sexual masculino, ni aparece como sujeto pasivo ni objetivo obligado de la iniciativa sexual masculina (Yus, 1989: 56). No obstante, en contraste, representa la mirada voyeurística del hombre y la posición deficitaria de la mujer en la escena de la discoteca, donde la figura femenina no es tratada como persona y recibe el apelativo discriminatorio de *fox* [zorra]. Esta circunstancia, aparece en combinación con el físico de la mujer y su indumentaria, como parte de la comunicación artifactual (Yus, 1989: 130), siguiendo las investigaciones de Pearson *et alii* (1993: 214):

esta clase de comunicación permite a los demás determinar nuestra edad, nuestro estatus, nuestro rol, nuestros valores y actitudes, nuestro estilo de vida, profesión, nacionalidad, nuestra clase socioeconómica, los grupos y actividades grupales en las que participamos.

En esta escena concreta, la ropa genera una interpretación inexacta y errónea, ambas negativas, de la intención inicial de la protagonista, totalmente alejada a la de satisfacer los deseos voyeurísticos del hombre (Craik, 1994: 9; Gil Calvo, 1991; Tannen, 1993; Yus, 1989: 135):

Esto se debe a que la mujer emite mensajes constantemente con su ropa, es decir, la mujer está siempre *marcada* por la ropa que lleva sobre su cuerpo. Si la ropa de una mujer está ajustada o es reveladora (en otras palabras, *sexy*), envía un mensaje –uno intencionado de querer ser atractiva pero también uno posiblemente no intencionado de disponibilidad. Si su ropa no es *sexy*, también envía un mensaje de que sí podría haberlo sido.

En relación a la comunicación no verbal, se evidencia un comportamiento no sexista ni de dominación entre las figuras masculinas y las femeninas, así como una ruptura de la relación de poder, que se observa en la representación de las acciones táctiles, logrando una efectividad comunicativa de una manera muy gráfica de un supuesto universal logrando que sea algo sobre lo que no sea necesario reflexionar (Nochlin, 1991: 15, Yus, 1989 123-124).

3.7.3. Análisis de la representación figurativa –*habitus* y *hexis* corporal– de “Bedroom Politricks”¹⁸¹, por Roberta Gregory, pp. 26-29, desde el punto de vista de género.

Bedroom Politricks

©1980 Roberta Gregory

“Engañosde dormitorio”, por Roberta Gregory¹⁸².



- (Es una buena cocinera. Nos gusta la misma comida ... ¡quizás la cosa funcione! ¡Ojalá hable de nosotras!) ¡Es genial venir a tu casa para cenar ... para variar!
Suzy: Mejor que tener a tu compañera de piso merodeando, ¿verdad?



- ¿Por qué no dejamos los platos para después?
- ¿Pusiste curry en el pollo...? (¡Oh DIOS!)

¹⁸¹ *Politricks* es un término rasta nacido como variante del dialecto inglés denominado tanto Iyaric como Livalect, Dread-talk o L-talk, que es utilizado por los miembros del movimiento rastafari. Hace referencia al vacío de contenido de los programas divulgados en las campañas políticas que convierten a los líderes políticos en tramposos (*trickers*). *Trick* en *slang* aplicado a una persona puede tener el sentido de “putero” o “cliente” sexual. En relación a un objeto o idea, puede referirse, también, a timo, jugarreta o, simplemente, a una mala pasada. Como parece ser la intención de la autora, el título es un juego lingüístico que aprovecha la polisemia del término. (Johnson, 1972: 140-151; Levine, 1980; Mills, 1989).

¹⁸² © Roberta Gregory 1980.



- (... Es tan dulce ... pasamos buenos ratos juntas, a las dos nos gusta la música clásica ... ¡Dios, qué sexy es! ¡Es el cielo en la Tierra! ¡Ojalá viviéramos juntas! ¡Vaya, no quería apretarte tanto ... lo siento!

- ...quiero sentir cuán caliente eres haciéndomelo.

Voz en off: ¿No es precioso cuando los cuerpos de las mujeres encajan tan naturalmente?

- No te preocupes por hacerme daño, cariño.

- Ya veo, ... eres de las que les va esos tipo de cosas.

- Lo has pillado, cariño.

- ¿Oh?



- Ah, ... tú...?

- Sí ... Creo que soy poco masoquista...

- Ah, ¿qué más cosas te van?

- Eh, ... no lo he dicho para asustarte. ... Lo siento.

- ¿Abrir la boca, insertar el pie? Creo que sólo pensé que tú ... De veras que lo siento.

- ¡... No ...! Eh ...



(No puede ser una rarita ... quiero que seamos amantes. Además es buena con sus gatos ... dulce ... Estoy enamorada de ella y nos va tan bien juntas MASOQUISTA? Es muy marimacho para eso ¿no? No le veo marcas de látigo en su cuerpo...) No, está bien ... quiero ... saber ... qué haces, de todas formas.
 Suzy: Bueno... lo normal ... gustos excéntricos, *bondage*, sadomaso, lo que sea ...



- Jesús. No pensé que las mujeres Vale. Soy feminista, bien, la mayoría de la gente piensa que son cosas extrañas (¡eso es un prejuicio!)
 Suzy: Mucha gente piensa que dos mujeres juntas es algo raro ¿verdad?



- Bueno ¿qué puede preocuparle a dos mujeres que se preocupan la una por la otra hacer que sea malo ... inmoral, políticamente incorrecto? Oh no...
 Suzy: Hmmm cuanto más pienses en ello, más te excitarás, ¿eh?



Suzy: Entonces, ¿por qué estás bajándome la cremallera de mis pantalones?
 - Oh, bueno. Quizás ... tengo la mente abierta. Quiero hacerte feliz, también. Nunca se sabe hasta que los pruebas



Suzy: Bueno, francamente. Creo que es muy excitante que te ate tu amante, estando completamente a su merced, tan vulnerable. Demonios, es sólo un juego ... sabiendo que tienes que confiar en ella ... hacer todo lo que ella quiera, excitándote tanto que apenas puedas soportarlo ...

- (¿Atado? ¿Amante? Hmm. ¡Opresión!) (Jadeo, estoy hundida en la lujuria ...o algo por el estilo ...)

¡VENGA VAMOS!

Suzy: Bueno, te enseñaré lo que me gusta a veces... ya sabes que no quiero hacerte daño, pararé en cuanto sientas miedo...

- No voy a sentir miedo, no voy a ...



Suzy: La idea es hacer un nudo que se desate bien ... si la ama **QUIERE** ...

- ("¿Ama?"). Bueno, estamos jugando, ¿verdad?)



- Esto es interesante ... no ... pero ¿puedes rascarme la nariz?

Suzy: **BUENO** ... tú eres ahora mi esclava ... ¿Tienes alguna objeción?



Suzy: No, Sandy, no se puede poner al teléfono ... ¡Está atada!

- ¡Apuesto a que has estado **ESPERANDO** a que alguien llame para poder decir eso!



Suzy: ¡Eih! ¡No estás aquí para ser más inteligente que tu ama! ¡Estás aquí para complacerme!

- Oh, bien ¿qué puedo hacer?



Suzy: Feliz de que preguntes...

- Oh, guau...



- Esto es toda una experiencia, pero aún tengo problemas para conciliar su significado político con mis puntos de vista.

Suzy: ¿Por qué traer la política a la cama? Según la parte de tu yo que no miente, estás excitándote tremendamente ...



- ¿Ah, sí?

- ¡Eh, no hay nada malo en esto, cariño!



Suzy: ¿Ves? No hay nada raro con perder un poco el control ... hace fluir tu adrenalina ...

- (¿Eso no es todo! Todo lo que tú quieras ... ¡Suspiro!).



Suzy: Bueno, no te enganches mucho a esto de ser atado, porque esto es lo que más me gusta! Lo echaremos a cara o cruz para ver quien ...
- Hey ... No hueles a algo quemado ...?



Suzy: Oh, guau. Hay un montón de humo en el piso de abajo ...
Entrará el fuego en el piso. ¡Suzy, desátame!



Suzy: Se supone que los nudos se desatan con facilidad ... ¡mierda! ¡Los estoy enredando! Relájate, cariño ... No te voy a dejar así ... ¡Oh, NO!

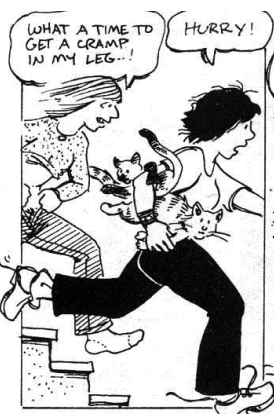
- ¡NO DEJES QUE ME ENCUENTREN ASÍ, POR FAVOR!



Suzy: Ya tienes el brazo libre ... ayúdame a desatarte los tobillos ...



- ¡No vas a ir así!
Suzy: claro que sí.

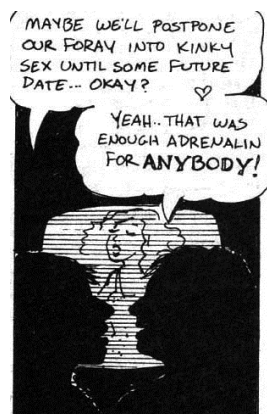


- ¡Vaya momento oportuno para tener ahora un calambre en la pierna...!

Suzy: ¡Date prisa!



- Vecina: ¡Moron, cómo has podido quemar mis cazos nuevos!



- Quizás debemos posponer nuestra excéntrica incursión para otro día ... ¿vale?

Suzy: Sí ... ha sido adrenalina de sobra para CUALQUIERA.

Suzy invita a una amiga suya a cenar en casa y a lo largo de la velada deciden mantener relaciones sexuales. En los preliminares, al confesar Suzy su gusto por el *bondage*, dispara los temores de su amiga, así como revela los prejuicios de esta última, creándole dudas de si dejarse someterse a los gustos de Suzy, por quien se siente muy atraída. Finalmente, accede, no sin sentir inseguridades y temores. En pleno juego, huelen a quemado temiendo un incendio en el edificio en el que se encuentran. Con dificultades, Suzy consigue desatar a su amiga y salir corriendo del mismo. En la huida, descubren que tal incendio era una falsa alarma y que simplemente se trataba del humo proveniente de la casa de una vecina por una sartén quemada olvidada en el fuego por el marido de ésta.

En “Bedroom Politricks”, Roberta Gregory trata, abiertamente y sin caer en tópicos, la homosexualidad femenina, desde una perspectiva de normalización: “Isn’t it nice how women bodies fit together son naturally? [¿No es precioso cuando los cuerpos de las mujeres encajan tan naturalmente?]”. Plantea los gustos de la pareja protagonizada por Suzy y su amiga como los de cualquier otra heterosexual conforme a la moral de la época y fuera de todo el disfraz de “salud” característico de los años 60, época en la que se dan los primeros pasos de la normalización de la homosexualidad, coincidiendo con el “aluvión de revistas abiertamente dirigidas a la homosexualidad”, permitiendo su manifestación abierta (Friedan 2009: 319 y 334).

Es una respuesta, en clave de humor, a las alusiones provenientes de investigadores, científicos, médicos, informes, estudios y de los *mass media* manifestando y reflejando una preocupación por lo que se consideraban síntomas evidentes “de una creciente despersonalización, inmadurez, tristeza y absurdo espurio de nuestra excesiva preocupación por el sexo” (Friedan 2009: 319).

En línea con la ruptura de los discursos de género, Roberta Gregory trastoca la oposición entre lo masculino y lo femenino (Bordieu, 2000: 20-27) en el que las mujeres pueden apoyarse en los esquemas de percepción dominantes, en este caso nos encontramos que no hay dominante masculino, pero sí un juego de dominación consentido. Tradicionalmente, ambas estarían reducidas a la categoría de lo blando, húmero o curvo, sin embargo, una de las protagonistas toma el papel dominante sobre la

otra, sometiéndola a sus fantasías sexuales sadomasoquistas no violentas, en las que ata a su pareja, poniéndola a su merced. Esta historieta sirve de ejemplo de (Bordieu, 2000. 35):

caso en el que, como en las relaciones homosexuales, la reciprocidad es posible, los vínculos entre la sexualidad y el poder se desvelan de manera especialmente clara y tanto las posiciones como los papeles asumidos en las relaciones sexuales, activos o sobre todo pasivos, aparecen como indisociables de las relaciones entre las condiciones sociales que determinan tanto su posibilidad como su significación.

“Bedroom Politricks” ofrece una versión muy diferente de la sumisión sexual a la que pudimos encontrar en “The Adventures of Cindy Shark. Sexual Gourmet” de Cory, aunque comparten el mismo objetivo que no es otro que romper con “la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” (Bordieu, 2000: 12, 26). Si bien, en el caso de “The Adventures of Cindy Shark. Sexual Gourmet” la dominación es violenta y la sumisión inequívoca de un hombre por una mujer, ambos dos extraños realmente, en “Bedroom Politricks” se plasma como un juego consentido de voluntades libres de dos mujeres que tienen, en alguna medida indeterminada, un conocimiento previo la una de la otra.

Ese conocimiento previo limitado se evidencia en los pensamientos de la amiga de Suzy y sus prejuicios por los gustos sadomasoquistas de su pareja, Suzy:

She can't be a weirdo ... I want us to be lovers! Besides she is so good to her cats... and she's cute ... and I'm in love with her ... and we get along so well ... A MASOCHIST? She's too butch for that, isn't she? I don't see any whip-marks on her...) No it's okay ...I uh ... like you ... you know ... what do you do anyhow.

[No puede ser una rarita ... quiero que seamos amantes. Además es buena con sus gatos ... dulce ...Estoy enamorada de ella y nos va tan bien juntas MASOQUISTA? Es muy marimacho para eso ¿no? No le veo marcas de látigo en su cuerpo...) No, está bien ... quiero ... saber ... qué haces, de todas formas].

Interesante resulta ver cómo la no iniciada en estas prácticas deja aflorar a través de sus pensamientos íntimos sus prejuicios con respecto a quien va a ejercer de dominadora en el juego sexual. Al tildarla de “marimacho” distribuye los roles masculino/femenino que luego se comprobarán en Suzy, quien desempeña el papel de

dominadora y que conllevarían una carga negativa por las diferencias que presenta este personaje con respecto a lo que espera su pareja. Su conciencia aparece representada como un ángel que la corrige tirándole del cabello, a modo de aviso, cada vez que se deja llevar por sus propios prejuicios y los estereotipos que debe evitar, como lesbiana activa sexualmente hablando.

3.7.4. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

En conexión con los prejuicios y los estereotipos, en los aspectos discursivos de “Bedroom Politricks”, Roberta Gregory lleva a cabo un ejercicio de transgresión a nivel de la temática tratada, las prácticas sexuales de una pareja de lesbianas desde la intimidad de una habitación, como en la forma de expresarlo desde el punto de vista figurativo.

Sirve de ejemplo para el estudio del discurso de la diferencia (Lakoff, 1973; Kessler y Millic, 1995; Fraser, 1995) centrado en el análisis de las conversaciones mantenidas por personas de un mismo sexo (Jenkins 1980; Cameron 1992: 16; Coates 1989: 67, 1996; Shelly 1996), donde no se puede encontrar el estereotipo de la mujer como madre/esposa/ama de casa propia de la mística de la feminidad predominante en la década de los 60. La primera viñeta deja clara esta opción de la autora:

Friend: (She's a good cook. We both like the same food... Maybe it Will work ouu! Hope she talks about ...US!) It's nice to come over to your house for dinner... for a change! – Suzy: Beats havin' your roommate hangin' around, doesn't it?

[-Amiga: Es una buena cocinera. Nos gusta la misma comida ... ¡quizás la cosa funcione! ¡Ojalá hable de **NOSOTRAS**!] ¡Es genial venir a tu casa para cenar ... para variar! - Suzy: Mejor que tener merodeando a tu compañer@ de piso por ahí, ¿verdad?]

Este estereotipo constituyó, especialmente en los años 60, una de las barreras con las que topó la teoría feminista en su lucha por conseguir una identidad de la mujer como sujeto con los mismos derechos sociales que el hombre. Roberta Gregory, desde una clara óptica feminista transgrede los límites marcados por la mística de la feminidad institucional estadounidense de la época y reivindica, desde un discurso que podríamos calificar como pedagógico, su apuesta por un giro ideológico hacia la igualdad.

Desde la perspectiva del *habitus* y de la *hexis* corporal de Bordieu (2000), la representación del cuerpo de las protagonistas están muy lejos de la timidez, el malestar, la vergüenza o la inseguridad creados por la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido para la mujer y el cuerpo real. Suzy y su amiga son dos mujeres reales que viven de forma segura su cuerpo y que no hacen de la pureza sexual una exigencia para responder a la mirada del otro. La *hexis* corporal de las protagonistas se caracteriza por la finalidad elegida fruto de la libertad de la propia capacidad corporal.

El final cómico es una muestra de ello. Tiene dos fines, principalmente: romper la tensión de las escenas de dominación que insinúa la historieta y mostrar, de manera simbólica que el cuerpo “permite apropiarse del mundo y salir a él con la rotundidad con la que el hombre se enfrenta a este mundo a través de su corporalidad” (Young, 1980: 145; Rodríguez Menéndez, 2005: 171).

¹⁸³ *Politricks* es un término rasta nacido como variante del dialecto inglés denominado tanto Iyaric como Livalect, Dread-talk o L-talk, que es utilizado por los miembros del movimiento rastafari. Hace referencia al vacío de contenido de los programas divulgados en las campañas políticas que convierten a los líderes políticos en tramposos (*trickers*). *Trick* en *slang* aplicado a una persona puede tener el sentido de “putero” o “cliente” sexual. En relación a un objeto o idea, puede referirse, también, a timo, jugarreta o, simplemente, a una mala pasada. Como parece ser la intención de la autora, el título es un juego lingüístico que aprovecha la polisemia del término. (Johnson, 1972: 140-151; Levine, 1980; Mills, 1989).

¹⁸⁴ © Joyce Farmer 1980.



“Los amantes perfectos”, por Joyce Farmer¹⁸⁴.



Mary: ¡QUÉ! Virgil van Twinkle se ha divorciado de Olivia J. Van Twinkle! ¡Jesús! ¡Se casó solo seis meses después de graduarse en el instituto!

¹⁸³ *Politricks* es un término rasta nacido como variante del dialecto inglés denominado tanto Iyaric como Livalect, Dread-talk o L-talk, que es utilizado por los miembros del movimiento rastafari. Hace referencia al vacío de contenido de los programas divulgados en las campañas políticas que convierten a los líderes políticos en tramposos (*trickers*). *Trick* en *slang* aplicado a una persona puede tener el sentido de “putero” o “cliente” sexual. En relación a un objeto o idea, puede referirse, también, a timo, jugarreta o, simplemente, a una mala pasada. Como parece ser la intención de la autora, el título es un juego lingüístico que aprovecha la polisemia del término. (Johnson, 1972: 140-151; Levine, 1980; Mills, 1989).

184 © Joyce Farmer 1980.



Mary: Hace veinte años. Me pregunto qué aspecto tendrá. Oí que se hizo poli. Probablemente estará **CALVO** y con **BARRIGA CERVECERA**. Nos lo pasábamos **GENIAL** juntos en esos años de instituto. También era dulce. Nunca me puso la mano encima. Le quería.

SUSPIRO:



Mary: Me pregunto si sigue besando como antes ... ¡Mary, Mary se sensata! Han pasado veinte años. ¡No puedo evitarlo!



Mary: Era el único que me enviaba rosas.



Mary: ¡Este es! ¡Justo en la guía telefónica!



Mary: Hola eres Virgil the Scourge, del Instituto Washington?

Virgil: ...Sí ... Guau! ¿Eres Mary, Mary?

Mary: ¡La misma! ¿Te gustaría ir a un autocine?

Virge: ¿Esta noche te va bien?



Virgil: ¡Tu forma de pera sigue siendo la mejor de la cosecha!

Mary: ¡Me encanta tu pelo gris!



Mary: La pizza estuvo estupenda, pero la película ...

Virgil: ¿Por qué debemos ver la peli? Nunca lo hacíamos.



Virgil: (Hmmm.... ¿**SIEMPRE** se sentía así?
Mary: ¡Es **MEJOR** de lo que recordaba!



Virgil: Déjame pasar la noche contigo, ¡haremos lo que solíamos hacer hace tanto tiempo!

Mary: Sí, sí, sí, claro.



Y así ...

Virgil: Cada embestida hace que me sienta como mantequilla derretida.

Mary: Yo también.



Por la mañana

Virgil: Levantémonos y preparemos bacon con huevos, querida.

Mary: No en esta casa, mi amor. Ahora soy vegetariana.

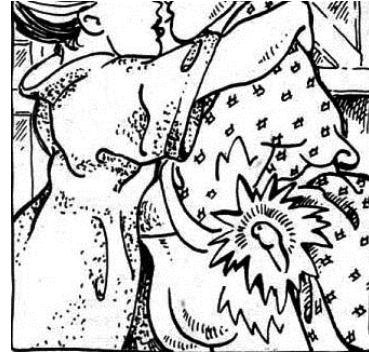


Virgil: Preparé café.

Mary: Por favor, no. No soporto el olor. Hazte una manzanilla.



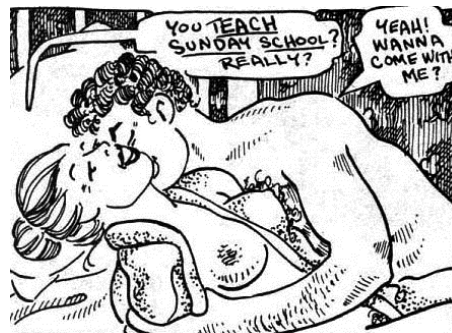
Mary: El Metropolitan está representando Otelo esta mañana.



Virgil: ¿Sí? Me gusta el country.
Venga, bailemos un ratito.



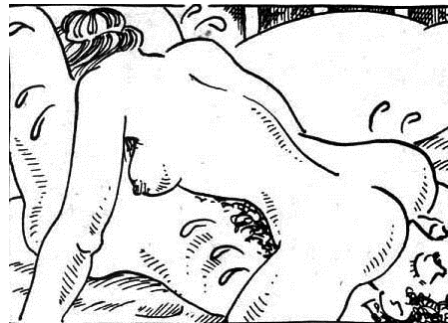
Virgil: ¡Qué bien que sea sábado por la mañana... porque mañana tengo que levantarme temprano para enseñar en la escuela dominical.



Mary: ¿De verdad que enseñas en la escuela dominical?
Virgil: Sí, claro. ¿Quieres venir conmigo?



Mary: No, no. Me he hecho ATEA, tengo una reputación que mantener.
Virgil: Bueno, Dios te ama igualmente y YO (jadeos) también.





Mary: ¿Por qué es tan estupendo cuando hacemos el amor?

Virgil: No lo sé, pero eres la tía más buena con la que he estado.



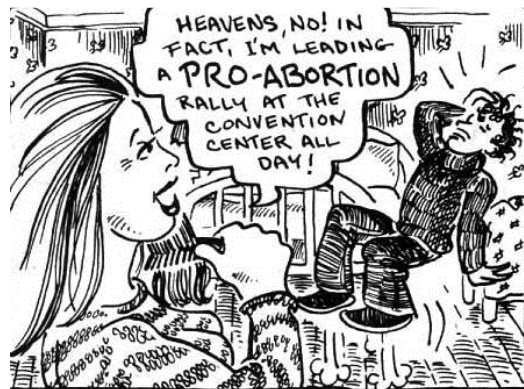
Mary: ¿Crees que el meternos mano cada fin de semana en el cine cuando éramos adolescentes nos preparó para reaccionar como los estamos haciendo?

Virgil: Sí, quizás esa sea una respuesta racional. Pero yo solo pienso que somos "Amantes perfectos".



Mary: Es increíble que seamos amantes tan perfectos. ¡Lo que sí está claro es que no tenemos nada en común!

Virgil: Entonces, cambiemos eso. Ven a la escuela dominical conmigo mañana.



Mary: ¡Cielos, no! ¡Si de hecho, dirijo, todo el día, una reunión a favor del aborto en la convención!



Virgil: Además de matar bebés inocentes, supongo que estarás contra la energía nuclear también.

Mary: ¿Por qué preguntas? ¡Claro!



Mary: Y quiero salvar las ballenas, las criaturas de focas pía y los peces dardo

Virgil: Vale, te veré luego.



Virgil: Brrr 00000 ¿Por qué me complico la vida?



Mary: Maldito sea.



Mary: ¿Por qué? ¿Por qué? ¡Mierda! ¡Maldita sea!



Mary: Necesito hablar con alguien. ¿Cuál era el teléfono de la línea caliente para el asesoramiento de las crisis sentimentales.



Telefonista: Diga. Asesoramiento de crisis sentimentales. Departamento de la entrepierna. ¡Disculpe, Sr. Van Tonkle! Tengo que atender esta llamada.

Virgil. Y entonces ella ...

Ad infinitum

Mary lee, en un periódico, que Virgil van Twinkle, un antiguo novio, se ha divorciado y comienza a recordar de manera idílica la relación que mantuvieron cuando estaban en el instituto. Decide llamarlo para concertar una cita con él y tras pasar la velada en un autocine, deciden acostarse, a lo largo de la velada se observa la buena compenetración sexual existente entre ellos. Sin embargo, a la mañana siguiente, comienza a aparecer los puntos divergentes en hábitos, costumbres y lo que les hace incompatibles: ella es vegetariana y no toma café, no es cristiana practicante y sí una activista a favor del aborto, siendo él todo lo contrario. Dada la incompatibilidad que se evidencia, pese a ser almas gemelas, sexualmente hablando, deciden seguir cada uno

por su lado. Tras la separación, ambos coinciden en reaccionar de la misma manera: pedir consejo al mismo teléfono de asistencia emocional.

En esta historia Joyce Framer aborda el tema de las diferencias entre hombre y mujer en materia emocional y sexual. Es una crítica a la educación sentimental recibida por parte de las adolescentes en los *colleges* tendente a promover la idealización de las relaciones de pareja, el matrimonio prematuro y el fracaso conyugal:

Mary : YAH!! Virgil van Twinkle is divorcing Olivia J. Van Twinkle! Jeez!
He married her on ly six months after we all graduated from high school!
[Mary: ¡QUÉ! Virgil van Twinkle se ha divorciado de Olivia J. Van Twinkle! ¡Jesús! ¡Se casó solo seis meses después de graduarse en el instituto!]

Mary representa el tipo de mujer que llegada a la edad adulta, vive el conflicto entre la educación tradicional recibida durante su infancia y adolescencia – “-Mary: He was the only person who ever sent me roses”. [-Mary: Era el único que me enviaba rosas.] – y el despertar de la conciencia que está experimentando y que le está llevando a construirse como una nueva mujer:

Mary: I wonder if he still kisses like he used to ... Mary. Mary, be sensible!
It's been twenty years! Phooie! I can't help my self!!!
[Mary: Me pregunto si sigue besando como antes ... ¡Mary, Mary se sensata! Han pasado veinte años. ¡No puedo evitarlo!]

En su aprendizaje, no aspira a ser una mujer femenina según la mística de la feminidad (Friedan, 2009: 51-52) ni a lograr un matrimonio estimulante con su antiguo novio. Busca lograr derechos civiles y políticos, mantener su independencia y no tener que renunciar a futuros sueños posibles. Por su parte, Virgil, representa esa mentalidad trasnochada del cuidado del marido y de los hijos. Ambos personajes representan la sociedad estadounidense de la época.

En el aspecto emocional, este antagonismo se observa en la percepción que tiene cada uno de ellos de su misma relación en la época del instituto. Virgil parece no tener apenas recuerdo de ella en el romance adolescente, así mientras se besan cada uno de ellos piensa: “-Virge: (Hmmm ... Did she **ALWAYS** fell like this? [-Virge:

(Hmmm.... ¿**SIEMPRE** se sentía así?"), mientras que Mary recuerda: "-Mary: This is **BETTER** than I remember! [Mary: ¡Es **MEJOR** de lo que recordaba!"]".

En la misma línea de lo tratado en la historieta de "More Than a Woman", la protagonista tiene el perfil de mujer educada, con estudios, emancipada y políticamente involucrada, interesada por el derecho al aborto, concienciada con la contaminación nuclear o la protección de los animales. Mary se preocupa por su cuerpo, desde el punto de vista de la salud y no tanto por la estética defendida por la mística de la feminidad.

3.7.6. Análisis del contenido de la historieta desde el punto de vista discursivo

Mary mantiene un discurso lingüístico según la teoría de Johnson (1983), con una posición de diferencia o *difference position*, en la que su discurso está al mismo nivel que el del Virgil, a lo largo de toda la historia desarrollada en las viñetas. No vemos una subordinación por parte de ella hacia él, ni en las conversaciones ni en su comportamiento. Evidencian un proceso de auto-concienciación que se escapa de la influencia de la mística de la feminidad, dado que Mary no cumple con el estereotipo de la mujer como madre/esposa/ama de casa. Se auto-define como una persona cuya identidad de mujer participa y exige los mismos derechos sociales que el hombre en la sociedad. Sin embargo, Virgil parece percibir la realidad que le rodea de una manera más monodimensional (Spender 1985), pues él si parece haber interiorizado los modelos estereotipados de la dominación masculina y la mística de la feminidad institucional de la época.

Las formas de comunicación y de reacción que mantienen entre ambos son resultado de "una red de hábitos y patrones tomados de experiencias pasadas", que les obliga a distinguir, desde sus diferencias culturales, las expectativas sobre el papel del habla en las relaciones y cómo lograr llevar a cabo con éxito ese proceso (Tannen 1988: 445). Mary es totalmente consciente de esta diferencia entre ambos cuando afirma "It's amazing that we are such perfect lovers, since it's clear we really don't have anything else in common!" ["Mary: Es increíble que seamos amantes tan perfectos. ¡Lo que sí está claro es que no tenemos nada en común!"].

Sabemos que para que una relación pueda ser estable y duradera, hay términos que tienen que cambiar sus términos. Esto es debido a que “Hombres y mujeres suelen tener expectativas diferentes de cómo deben variar dicha relación (Tannen 1988: 445). Esta buena intención de ejercer cambios que hagan posible la relación entre estos personajes la podemos ver claramente:

“Virgil: So let’s change that. Come to Sunday school with me tomorrow” -
Mary: Heavens, no! In fact, I’m leading a pro-abortion rally at the convention center all day!” [“-Virgil: Entonces, cambiemos eso. Ven a la escuela dominical conmigo mañana. -Mary: ¡Cielos, no! ¡Si de hecho, dirijo, todo el día, una reunión a favor del aborto en la convención!”]

Finalmente, la pareja no consigue aunar posturas, pues es muy difícil enderezar esos malentendidos dado que cada uno siente estar convencido de su lógica o de que su postura es la correcta, frente a la postura “irresponsable de su interlocutor” (Tannen 1988: 437). El desenlace es el previsto, cada uno termina por un lado, pero recurriendo ambos a la misma ayuda para desahogarse de su problema, manifestando un comportamiento infantil común a los dos.

4. CONCLUSIÓN

Como se ha venido exponiendo a lo largo de la presente Tesis, la invisibilidad histórica del trabajo desarrollado en la ciudad de San Francisco, durante la década de los 70 por las artistas del cómic erótico-pornográfico *underground* estadounidense, ha sido la motivación del claro objetivo marcado de poder encontrar una respuesta metodológica y documentada a dicha circunstancia. Las historietas seleccionadas y analizadas revelan un rasgo distintivo con respecto a la tónica imperante en este género del cómic creados por artistas hombres que no es otro que la inexistencia del sexo explícito con fines de satisfacción sexual inmediata del / de la posible lector/a, sino que la pornografía se convierte en un instrumento de reivindicación social, político de carácter feminista. El cómic *underground* estadounidense es, por naturaleza, reivindicativo y se replanteó, ya en la década de los 60, como una vía de contención de la censura institucional impuesta, en concreto, a las editoriales y los *mass media*, por parte de las conforme al *Comic Code Authority* que se impone en todo el país.

Dentro de la corriente de reivindicación, las artistas tratan temas novedosos para el género erótico-pornográfico como son los métodos anticonceptivos, la homosexualidad, las prácticas sexuales lúdicas y los juguetes sexuales, el travestismo, el sexo en la tercera edad, la elección de la maternidad, la libertad sexual, la construcción del cuerpo fuera de la concepción de la mujer como objeto para el otro, las fantasías sexuales, etc., todos ellos desde una perspectiva feminista.

El principal objetivo de la presente ha sido dar a conocer los orígenes de una iniciativa profesional de mujeres autoras de cómic, única en los Estados Unidos, que surge de manera corporativa y que revoluciona un sector de marcado carácter sexista y misógino a la vez que de claro dominio masculino, sobretudo en el campo de la pornografía.

Estas autoras crean un tipo de pornografía que la convierten en un instrumento de reivindicación político y social que, consecuentemente, no persigue el fin principal de excitar al público lector, sino mostrar – en ocasiones de manera pedagógica – las

necesidades sexuales de las mujeres, sus fantasías y romper tabúes impuestos por la sociedad de su tiempo, muy marcada por la mística de la feminidad.

Dada la relevancia histórica de esta producción hecha por mujeres y su valor icónico dentro de las corrientes actuales del cómic pornográfico en este siglo, hemos elegido, para dar respuesta a nuestra hipótesis, las dos primeras publicaciones que dieron nacimiento al despertar de la auto-conciencia feminista dentro del gremio del cómic pornográfico hechos por mujeres: la primera, cronológicamente hablando, *It Ain't Me Babe*, no pornográfica propiamente dicha, y la segunda (en orden de aparición en el mercado), *Tit&Clits*, con viñetas con contenido evidentemente pornográfico.

Para comprender dicha relevancia, hemos mostrado la visión del sexo en estos comics a través de los ojos y del lápiz de hombres y mujeres, desde la perspectiva metodológica de género y, concretamente el enfoque analítico del Feminismo de la Diferencia de Luce Irigaray y Jacques Derrida, principalmente. Revisando la producción del cómic erótico-pornográfico, en general, hemos hallado, en su gran mayoría, trabajos realizados por hombres y para hombres, de marcado carácter sexista y misógino. A este planteamiento, paralelamente, le hemos aplicados principios epistemológicos de la corriente sociológica en torno al sexo, representada por Pierre Bordieu. Nos centramos, en el origen y concienciación colectiva que llevó a las autoras gráficas de los comics del *underground* a la creación de una serie de publicaciones erótico-pornográficas de carácter político-social reivindicativo y feminista como las que nos ocupan. El interés de este estudio es un análisis innovador de una selección representativa, pero no exhaustiva, de viñetas pornográficas realizadas de la mano de una mujer, que atiende a necesidades sexuales de la mujer, sus fantasías y sus demandas, diferentes a las del hombre.

En cuanto a la estructuración de nuestro análisis, lo hemos dividido en tres partes. En la primera hemos establecido las bases teóricas de la condición de la mujer en la historia y su situación desde el punto de vista de los estudios de género y más concretamente, desde los estudios feministas de la diferencia. En la segunda, abordamos el origen y evolución del cómic como género híbrido, haciendo un breve repaso a la catalogación de los distintos géneros, para centrarnos de manera concreta en el género pornográfico,. Para poder tratar el cómic *underground* estadounidense, hemos contextualizado

históricamente la época en la que se desarrolla, para así poder comprender el análisis propuesto en la tercera parte, sustentado en las teorías del Boudieu (cuerpo, sexualidad y sexo), las del feminismo de la diferencia de Luce Irigaray, Jacques Derrida, Francisco Yus, Françoise Héritier o Deborah Tannen, estos tres últimos aplicados a los aspectos discursivos del cómic. Para entender la obra de estas artistas, desde los aspectos histórico-culturales, socio-ideológicos y de pensamiento, nos hemos apoyado en los estudios de campo específicos a la época de Linda Nochlin, Alfred Kinsey y Betty Friedan cuya tesis marcaron a la sociedad del momento. En la tercera y última, damos visibilidad, académicamente hablando, a una pequeña representación de artistas mujeres del cómic *underground* estadounidense, a través de un análisis metodológico de sus trabajos, desde la perspectiva de la dominación masculina, centrada en el *habitus* y *hexis* corporales de género y la construcción discursiva de género. El carácter híbrido de la producción de estas artistas ha exigido un esfuerzo traductológico que no queda reflejado, metodológicamente hablando, pero que cumple la función orientativa de transmitir en la lengua meta el pensamiento de las mismas. Por ello, se hizo la consideración inicial de recomendar en la introducción de la Tesis el prestar atención al texto original, pues el objetivo que perseguía el trabajo no era mostrar la fidelidad textual para una de traducción interpretativo-comunicativa.

A raíz de la iniciativa llevada a cabo por nuestras artistas, progresivamente se fue visualizando el trabajo de dibujantes y guionistas mujeres en el campo de la pornografía, donde plasman historias que atienden la demanda del público en general y que se adapta a las nuevas realidades sociales, sin perder ese carácter reivindicativo con el que lo inauguraron. Así, vemos actualmente comics a favor de los derechos LGBT y de la corriente *queer*.

Tras localizar, primeramente, el punto de origen del trabajo firmado por estas artistas que las introduce en un campo de claro predominio masculino, hasta ese momento y, posteriormente, evidenciar la invisibilidad del trabajo de creación femenina, hemos querido hallar y exponer lo que entendemos podemos denominar las causas, académicamente hablando de este acontecimiento, valiéndonos de datos aportados en fuentes documentales publicados en diversas vías (sitios web especializados monográficos, revistas científicas y especializadas, etc.), y cotejar la información aportada por otras fuentes del ámbito del cómic extracadémicas y no acreditadas por

publicaciones de impacto, pero que tienen una larga trayectoria en el gremio, y que en la mayoría de los casos se limitan a un listado de nombres aislados y descontextualizados - que no se muestran en la bibliografía general pero que ayudan al lector a completar la información de lo referido en el texto expuesto -. En este sentido, toda bibliografía relevante para la investigación aparece en la bibliografía general, conforme al sistema de citación, *The Chicago Manual of Style*, que es el estilado por revistas indexadas.

Además de esta tarea de dar visibilidad a la labor de estas autoras, nuestro objetivo era observar qué temas tratan y cómo consiguen darles un carácter novedoso y radical, a diferencia de cómo lo llevaban haciendo sus colegas masculinos, hasta la fecha. Para ello, nos apoyamos en la labor de teorización que nos ofrece el paradigma del feminismo de la diferencia dentro de los Estudios de Género, llevada a cabo por los autores manejados para sustentar nuestra investigación, tomando como punto de partida ineludible la obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, y su reflexión existencialista de la mujer como lo Otro, reivindicativa de construcción y reconstrucción de una coincidencia propia, donde analiza la situación de la subordinación de la mujer y su condición desde una perspectiva crítica frente a posturas filosóficas, antropológicas y psicoanalistas.

Se observa en el primer cómic publicado por nuestras autoras una intención consciente de dar a conocer un nuevo concepto de la sexualidad, el erotismo y el deseo femenino que no puede plasmarse desde un discurso falocéntrico. Esta idea, nos conecta con el pensamiento de la diferencia de Luce Irigaray quien defiende la idea de que es inevitable fundar un lenguaje propio: *parler-femme*, entendido como respuesta a la ausencia de la identidad sexual correspondida a la ausencia de discurso. Paralelamente, Betty Friedan, en su *Mística de la feminidad*, nos aporta el descubrimiento del malestar sin nombre de las mujeres de posguerra estadounidense y que ha sido todo un referente para ellas respecto a su evolución dentro de la sociedad, para conseguir nuevos derechos en la segunda ola del feminismo americano.

Por último, Pierre Bordieu y su teoría sociológica de la dominación masculina y, en concreto, los conceptos de *habitus* y *hexis* corporales de género, ha sido otro de los autores referente para desarrollar nuestra Tesis. El *habitus* se adquiere durante la infancia y marca nuestras experiencias posteriores en nuestra vida. Hemos podido

comprobar cómo, según Bordieu, esta lenta animalización de las conductas supone un domino inconsciente en actitudes y comportamientos claramente reflejados en las viñetas analizadas, que son tratadas o bien como crítica a procesos que mantienen y siguen esas conductas o bien como transgresiones que rompen totalmente con ellas. Estos procesos de conservación o transgresión de normas, definen socialmente la identidad propia, promoviendo las prácticas que convienen y prohibiendo o desalentando los procedimientos impropios.

Sobre la base de estos fundamentos, podemos dar respuesta a nuestra hipótesis y poder concluir que la historia no tiene que ser interpretada como un texto en el que las mujeres han sido constantemente aisladas a sus márgenes, sino que la integración de la mujer en el discurso histórico se puede llevar a cabo sin caer en una objetivación de la misma y esa es, además, nuestra aportación. Nosotros queremos romper con la que ha mantenido esa línea de pensamiento.

La categoría de análisis de sexo/género es fundamental en los estudios relacionados con la temática feminista y está sujeta a elementos esenciales tales como el rol, la identidad sexuada, el estatus, las normas y los estereotipos. Como ya se ha desarrollado en la primera parte de nuestra investigación, en el plano de la etnología y la antropología se ha expuesto que hay tareas asignadas al sexo debido a sociedad patriarcal. Esta identidad sexuada construye un resultado en la psicología del individuo resultado de la condición biológica como fruto de la naturaleza anatómica y hormonal del sujeto. Frente a esta postura tradicional, los estudios feministas plantean tesis diferentes sobre la base de distintas hipótesis de cómo y cuándo se cimientan estos rasgos. Estas teorías no sólo se detienen a reflexionar sobre la condición de género de forma aislada, sino en suma con muchas variables que admiten exponer las diferencias entre el sexo femenino, causadas por los roles, estatus e identidades sexuadas según el género. Para nuestra Tesis, consideramos necesario aplicar la teoría feminista de la diferencia debido a que es la corriente más influyente en las artistas del movimiento de la contracultura estadounidense.

El feminismo de la diferencia rompe con la concepción de sexo/género tradicional del sistema patriarcal sobre la base de la división anatómica y fisiológica del individuo. Proponiendo así una ruptura del fin de las utopías o mitos, este binomio

fundamental guio a este grupo de artistas a la construcción de un mundo moderno a través de sus viñetas, gracias a unos planteamientos que supusieron un cambio cultural para promover y lograr alcanzar la igualdad entre los sexos.

Esta base teórica ha sido relevante en nuestro estudio dado que rompe con el vínculo estrecho existente hasta la primera mitad del siglo XX que histórica e ideológicamente se hacía corresponder con el hecho biológico sexual, conforme el sistema patriarcal tradicional defensor de que el cuerpo de la mujer es una limitación del cuerpo del varón. Así pues, el cuerpo de la mujer es considerado como mero objeto sexual que debe atender a las necesidades del hombre.

El proceso de auto-concienciación colectivo llevado a cabo por nuestras artistas otorgó calidad y maduración a un género marcado por la violencia de sus colegas y homólogos varones. Queremos recordar, llegados a este punto, que el porcentaje de producción recogida en esta Tesis, es una ínfima parte de lo que realmente existe. Es necesaria toda una labor de documentación metodológica previa, así como de catalogación de la misma bajo diversos criterios.

El cómic erótico-pronográfico en sí mismo, ya sea hecho por hombres y mujeres, abre todo un campo de posibilidades de estudio académico, especialmente, en España, que sigue siendo tierra virgen. Como ya expusimos en la introducción, en nuestro país, ha habido un interés especial por el tebeo y el cómic en general de autoría masculina, sin embargo, nuestra aportación abre la puerta a este género muy poco tratado en la universidad española y, concretamente el hecho por mujeres.

Nuestra propuesta, se ha centrado las motivaciones que empujan a nuestras artistas a actuar de manera corporativa y para ello nos documentamos en un aspecto que para nosotras era relevante como era intentar determinar la situación y la condición en las que se encontraban, históricamente hablando, tanto la mujer estadounidense en general como nuestras artistas, en particular. Ello nos exigía tener conocimiento de cuáles son las libertades históricas de las que carecían en su momento y cómo es tratada esta cuestión en sus comics. Dentro de las libertades históricas de las que era carente la mujer de la segunda mitad del siglo XX, en Estados Unidos, era la de la construcción de su cuerpo y las prácticas sexuales en plena libertad. Como tema de estudio, los

planteamientos de Michel Foucault en torno a la historia de la sexualidad y el poder institucional represor ejercido sobre la sexualidad en general, nos permitieron enfocar el destacado lugar que ocupa el sexo en la vida de la mujer, relegado histórica e institucionalmente a una función exclusivamente biológica. El disfrute del sexo, las preferencias u orientaciones sexuales fuera de la heteronormatividad imperante de la época como temas recogidos en comics de tirada reducida pero de gran impacto social, supuso todo un acto de transgresión hace ya casi medio siglo.

Las corrientes filosóficas y de pensamiento feministas han logrado crear una concienciación social para fundar movimientos que luchen por la igualdad, Las artistas del *underground* que hemos recogido en esta Tesis constituyen el ejemplo representativo de la auto-concienciación colectiva conforme a las teorías que hemos expuesto en el recorrido filosófico de la noción de sexo/género, fruto de su contexto histórico, que les permite romper con su condición histórica de mujer. Dicho contexto, facilitado en gran medida por la disciplina de los Estudios Culturales, ha sido una herramienta de trabajo indispensable para dar conexión a nuestra búsqueda documental y a los resultados hallados de la investigación expuesta.

Nuestra aportación plantea nuevas hipótesis, fruto de los temas desarrollados en las historietas que pueden ser pequeñas Tesis sobre comportamientos sociales, ya sean generacionales, tradicionales o biológicos, que rompen los esquemas impuestos por la sociedad sobre todo en relación al papel de la mujer. Nuestra Tesis abre vías a nuevas posibles líneas de investigación de las que puede derivar estudios metodológicos, desde la interdisciplinariedad, en torno a diversos aspectos vinculados con el cómic erótico-pornográfico de autoría femenina como:

- la evolución del tratamiento del sexo desde los primeros registros documentados hasta hoy día, en las distintas escuelas – estadounidense, europea, japonesa etc.-;
- el estudio comparativo formal y de contenido entre las primeras creaciones y las actuales en Estados Unidos, concretamente, desde el punto de vista del grafismo o de los Estudios de Género;
- la influencia de *Tits&Clits* en publicaciones posteriores erótico-pornográficas durante el período del *underground* como inmediatamente después;
- el reflejo de las distintas escuelas en Europa y Asia del movimiento de los *comix underground* tratados en esta Tesis;

- la evolución del cómic pornográfico hecho por mujeres en las distintas escuelas;
- la creación o registro de una nómina de autoras del cómic y su obra o, por último,
- investigar la existencia de otros manifiestos feministas, posteriores al realizado por nuestras autoras, dentro del arte cómic hasta la fecha de hoy.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Agacinski, Sylviane. *Política de sexos*. Trad. Héctor Subirats y Maite Baiges Artís. Madrid: Taurus, 1999.
- Aguilera, Ricardo y Díaz, Lorenzo, *Gente de cómic: De Flash Gordon a Torpedo*. Madrid: *Diario 16*, suplemento de *Gente*, 1989.
- Albadalejo, Juan Antonio. *La literatura marcada. Problemas de traducción y recepción ejemplificadas a través del teatro popular vienés*. Monográficos de la revista *Hermēneus*, 14, Soria: Vertere. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria: Soria, 2012.
- Alcázar, Javier. “Los tebeos eróticos durante la Transición”. *Tebeosfera* 2ª época 9 consultado el 21 de abril de 2015 http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/los_tebeos_eroticos_durante_la_transicion.html (23/04/2012).
- Alic, Margaret. *El legado de Hipatia: historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Allen, Grant. “Plain Word son the Woman Question”. *Fortnightly Review* 46 (1889), 274.
- Altarriba, Antonio. “Bibliografía sobre cómic”. *Neuróptica* 2. *Estudios sobre el cómic*. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1984, 142-169.
- Álvarez, Andrés, López, Félix y Sevilla, Silvia. “Giovanna Casotto”. *Tebeosfera* consultado el 24 de abril de 2015 http://www.tebeosfera.com/autores/giovanna_casotto.html (2009).
- Ambroise, Bruno. “Judith Butler et la fabrique discursive du sexe”, *Raisons politiques* 12 (novembre 2003): 99-121.
- Amorós, Cèlia. *Mujer, participación, cultura, política y Estado*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1990.
- Amorós, Cèlia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra - U. de Valencia –IM, 1998.
- Amorós, Cèlia. *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Amorós, Cèlia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1985.

- Annacondia López, José Manuel. *La construcción de la identidad de género en el cómic de superhéroes estadounidense*. Tesis de Máster dirigida por Carolina Fernández Rodríguez. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2013.
- Aranda Torres, Cayetano y Martín Peñasco de Merlo, Luís E. *Sexualidad: perspectivas filosóficas*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2013.
- Argyle, Michael. *Bodily Communication*. Londres: Methuen & Co, 1975.
- Arriaga et alii. *Ausencias. Escritoras en los márgenes*. Sevilla: ArCiBel, 2013.
- Ascha, Ghassan. *Du statut inférieur de la femme en Islam*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1989.
- Aurita, Aurélia. *Buzz-moi*. Paris, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- Aurita Aurélia. *Je ne verrai pas Okinawa*. París: Les Impressions nouvelles, 2008.
- Aurita, Aurélia. *Fraise et chocolat*. 2. París: Les impressions nouvelles, 2007.
- Aurita, Aurélia. *Fraise et chocolat*. París: Les impressions nouvelles, 2006.
- Ausente (Blog). "Las hijas de *Barbarella*" consultado el 22 de agosto de 2012 <http://absencito.blogspot.com.es/2008/11/las-hijas-de-barbarella.html> (21/11/2008).
- Bails, Jerry y Ware, Hames. *The Who's Who of American Comic Books*. Detroit, Michigan: J. Bails, 1973–1976.
- Baird, John E. "Sex differences in group communication: A review of relevant research". *Quarterly Journal of Speech* 62 (1976): 179-192.
- Barbieri, Daniele. *En Los lenguajes del cómic*. Colección Instrumentos Paidós, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998.
- Baril, Audrey. "De la construction du genre à la construction du "sexe": les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler". *Recherches féministes* vol. 20 n° 2 (2007): 61-90.
- Barrionuevo, Raquel. *Escultoras en su contexto cuatro siglos ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros, 2011.
- Bartky, Sandra Lee. "La pedagogía de la vergüenza" en C. Luke (comp.) *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. Madrid: Morata, 1996, 211-224.
- Barzi, Davide y Faraci, Tito. *Le Regine del Terrore. Angela e Luciana Giussani: le ragazze della Milano bene che inventarono Diabolik*. Milano: Edizioni BD, 2009.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. París: Éditions du Minuit, 1957.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. Londres-Nueva York, Routledge, 1991.

- Bassnett-McGuire, Susan y Lefevre, André. *Translation: History & Culture*. Londres-Nueva York: Routledge, 1990.
- Bateson, Gregory y Ruesch, Jurgen. *Comunicación: la matriz social de la psiquiatría*. Norton and Company, 1951.
- Beà, Josep María "Libador neuronal", entrevista al autor realizada por el Señor Ausente, en *Mondo Brutto* nº 39 (mayo 2008), 85-86.
- Beal, Frances M. *Black Women Manifesto* aparecido en *Sisterhood is Powerful*. "Black Women's Manifesto; Double Jeopardy: To Be Black and Female By Frances M. Beal <fmbeal@igc.org>, from Third World Women's Alliance (New York), 1969 consultado el 20 de junio de 2015 <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/196.html> (29/08/1999).
- Beguiristain, M^o Teresa. "Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista". *Asparkia: Dona dones: art i cultura* VI (1996), 135-146.
- Bell, Vikki. "On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler". *Theory, Culture & Society* 16/2 (abril 1999): 163-174.
- Belucci, Mabel. "Histórico manifiesto de feministas negras en los '70" consultado el 18 de junio de 2015 en <http://2014.kaosenlared.net/component/k2/77475-hist%C3%B3rico-manifiesto-de-feministas-negras-en-los-%E2%80%9870.html?tmpl=component&print=1> (04/01/2014).
- Beneniste, E. *Problemas de lingüística en general*. México: Siglo XXI, 1977.
- Bermúdez, Trajano. *Mangavisión: Guía del cómic japonés*. Barcelona: Glénat, 1995.
- Bernardi, Marcello, "Parental Fumettophobic Syndrome", *Linus* 83 (feb. 1972). Trad. "Parental Viñetophobic Syndrome", *Totem* nº 10 (1978), 7-13.
- Blanchard, Gérard. *La bande dessinée, histoires des images de la préhistoire à nos jours*. Paris: Marabout, 1969.
- Bordieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Boucher, Geoff. "Hugh Hefner's secret identity as a comic book artist" consultado el 12 de mayo de 2012 <http://herocomplex.latimes.com/uncategorized/hugh-hefners-se/> (06/06/2009).
- Bozzo, Joan Lluís. "Viñetas personales", fascículo "El cómic costumbrista: De la llana simpatía de la familia Ulises a la lúcida antipatía de Lauzier", para *Gente de comic: De Flash Gordon a Torpedo*, en "Gente" del *Diario 16*, 1989, p. 79.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

- Bretécher, Claire. *Los frustrados*. 4 vols. Barcelona: Grupo Editorial Grijalbo, 1982.
- Bridgeford, Andrew. *1066, l'histoire secrete de la tapisserie de Bayeux*. Trad. de Béatrice Vierende. Paris: Édition du Rocher, 2004.
- Brunet Icart, Ignasi y Morell Blanch, Antonio. *Clases, educación y trabajo*. Madrid: Trotta, 1998.
- Bunn, Geoffrey C. "The lie detector, Wonder Woman and liberty: The life and work of William Moulton Marston." *History of the Human Sciences*, 10 (1997), 91–119.
- Burundarena Streb, Maitena Inés. *Mujeres alteradas*. 1-2-3-4. Buenos Aires, Atlántida, 1999-2001.
- Burundarena Streb, Maitena Inés. *Mujeres alteradas*. 5. Barcelona, Lumen, 2001.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Trad. María Antonia Muñoz García, Barcelona: Paidós, 2007.
- Butler, Judith. *Défaire le genre*. Traduit de l'anglais par M. Cervulle. Paris: Éditions Amsterdam [1re éd.: 2004], 2006.
- Butler, Judith. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*. Traduit de l'anglais par J. Vidal et C. Vivier. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York-Londres: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Cameron, Deborah. "Not gender difference but the difference gender makes" - explanation in research on sex and language". *International Journal of the Sociology of Language* 94 (1992): 13-26.
- Campillo, Neus y Barbera, Ester (comp). *Reflexión multidisciplinar sobre la discriminación sexual*. València: Nau Llibres, 1993.
- Caniff, Milton. *Milton Caniff's Male Call: The Complete Newspaper Strips 1942-46*. London: Hermes Press, 2011.
- Cantor, Norman Frank. *La era de la protesta*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Carbonell i Cortes, Ovidi. *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Biblioteca de traducción 1999.
- Cardenal Orta, Tatiana. "Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray". *Thémata. Revista de Filosofía* nº 46 (2012 - segundo semestre), 353-360.
- Carmichael, Stokely y Hamilton, Charles V. *Poder Negro*. México: Siglo XXI, 1976.

- Caroli, Falvio. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Milán: Mondadori, 1987.
- Caroli, Falvio. "Per Lucia Anguissola". *Paragone* 277 (1973), 69-73.
- Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación (coord.). *Entre a igualdade a diferenca*. Vigo: Universidad de Vigo, 1998.
- Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación. "Aprender a vivir sin fundamentos" en Agra, M^a Xosé (coord.). *Corpo de Muller. Discurso, Poder, Cultura*. Santiago de Compostela: Laivovento, 1997, 95-133.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Power and Others Essays*. Nueva York: Harper and Row, 1988.
- Chadwick, Whitney. *Mujer arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1990.
- Chafe, William H. *The Paradox of Change: American Women in The Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
- Chambers, Bradford (Ed.) *Chronicles of Black Protest*. Nueva York: Menthor Book, 1968.
- Chico, "Chic Le Donne e i Mostri di Floriano Bozzi (2 di 4): Uranella", consultado el 26 de agosto de 2012 <http://chico-fumetti.blogspot.com.es/2010/05/le-donne-e-i-mostri-di-floriano-bozzi-2.html> (05/2010).
- Cid López, Rosa M^a. "Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre *El segundo sexo*". *Investigaciones Feministas* 66 (2009), 65-76.
- Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse". *L'Arc* 61 (1975), 3-54.
- Clamp. *xxxHolic. Rei*. 3 vols. Barcelona: Norma Editorial, 2014-2015.
- Clamp. *Your Eyes Only*. Norma Editorial, 2004.
- Clamp. *Angelic Layer*. 5 vols. Editorial Ivrea, 2002-2004.
- Coates, Jennifer. *Women, Men and Language*. Londres: Longman, 1993.
- Coates, Jennifer. "Women's speech, women's strength?". *York Papers in Linguistics* 13 (1989): 65-76.
- Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Coffin, Caroline. *Historical discourse: the language of time, cause and evaluation*. London, Nueva York: Continuum, 2006.
- Collins, Georgia y Sandell, Renne. *Woman, Art and Education*. Nueva York: National Art Education Association, 1984.

- Coma, Javier. "Juegos prohibidos" en su sección "Comics by Coma" para *Totem* nº 9, Madrid: Editorial Nueva Frontera, S. A., 1978, 47-48.
- Combaliá, Victoria, *Amazonas con pincel*, Destino, Barcelona, 2006.
- Corcoles, Raquel. *Cooltureta*. Barcelona, Lumen, 2014.
- Corcoles, Raquel. *Los capullos no regalan flores*. Barcelona, Lumen, 2013.
- Corcoles, Raquel. *Soy de Pueblo*. Barcelona: Glénat, 2011.
- Craik, Jennifer. *The Face of Fashion*. Londres: Routledge, 1994.
- Cuadrado, Jesús. *De la Historieta y su uso. 1873-2000*. Madrid: Sin sentido / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, 1254-1255.
- Daly, Mary. *The Church and The Second Sex*. Nueva York: Harper & Row, 1968.
- Daly, Mary. *Natural Knowledge of God in the Philosophy of Jacques Maritain*. Roma: Officium Libri Catholici, 1966.
- Dalin, Liu. *El Imperio del deseo. Historia de la sexualidad en China*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Daniels, Robert V. *The Fourth Revolution. Transformations in American Society from the Sixties to the Present*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Davidoff, Leonore y Hall, Catherine. *Family Fortunes: Men and Women of the Middle English Class 1780-1850*. Nueva York: Routledge. Psychology Press, 2002.
- Davidson, Audrey Ekdahl. "Music and Performance: Hildegard of Bingen's *Ordo Virtutum*" en *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen*. Michigan: Western Michigan University Medieval, 1992.
- Davis, Angela. *Autobiographie*. París: Albin Michel, 1975.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1999.
- De Camp, Jessica. "Entrevista a Tina Robbins: 'Ahora hay más mujeres dibujando comics que nunca'", consultado el 12 de febrero de 2015 <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2014/02/entrevista-tina-robbins-ahora-hay-mas.html> (08/02/2014).
- De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. Madrid: Cátedra, 1987.
- De la Calle, Ángel. *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics, 9. Revistas de aventuras y de comics para adultos*, Girona: Panini Comics, 2007.
- De la Luz Flores-Galindo, María. "Epistemología y hermenéutica: entre lo conmensurable y lo inconmensurable", *Cinta Moebio* 36 (2009): 198-211.
- De los Ríos, Patricia. "Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio". *Sociología* 38 vol. 13 (sept-dic. 1998), 13-30.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-OEdipe*. París: Éditions du Minuit, 1972.
- Delphy, Christine. *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. Trad. Mireia Bofill, Ángela Cadenas y Eulàlia Petit. Barcelona: Lasal, 1982.
- Delphy, Christine. "Économie politique du patriarcat". *L'ennemi principal*, t. I. París, Syllepse, 1998.
- Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, París, Galilée, 2000.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Dickstein, Morris. *Gates of Edén: American Culture in the Sixties*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Distant, W. L. "On the Mental Differences Between The Sexes". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4 (1875), 78-87.
- Doménech, Albert, "Apuntes para la historia de la ilustración erótica y pornográfica en la España del siglo XIX" *Tebeoesfera* consultado el 16/08/2012 http://www.tebeoesfera.com/documentos/textos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html (31/12/2011).
- Doncel, Luís Vicente *et alii*. *Sociologías especializadas I*. Madrid: Editorial Dykinson, 2011.
- Dopico, Pablo. "Espustos de papel. La historieta 'underground' española". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVII 2 Extra (2011), 169-181.
- Douglas Lopes, Paul. *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*. Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Duncombe, Stephen. *Notes from underground: Zines and Politics of Alternative Culture*. London: Verso, 1997.
- Dworking, Andrea. *Intercourse*. Nueva York: Free Press, 1987.
- Duffin, Lorna. "Prisoners of Progress: Women and Evolution", en Sara Delamont y Lorna Duffin, eds., *The Nineteenth-Century Woman: Her Cultural and Physical World*. Nueva York: Barnes and Noble, 1978, 915-933.
- Durkheim, Emile. *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Akal, 1987.
- Durkheim, Emile. *Les règles de la méthode sociologique*. París. Presses Universitaires de France, 1956.
- Dworking, Andrea. *Pornography: Men possessing Women*. London: Women's Press, 1981.

- Dylan, Bob. *Bob Dylan-1962-2001 letras*. Alfaguara/ Global Rhythm, 2007.
- Eakins, Barbara y Eakins, Rollin. *Sex Differences in Human Communication*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978.
- EFE, "Bob Guccione, fundador de la revista 'Penthouse' y de un imperio 'erótico'", consultado el 20 de agosto de 2012 <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/21/obituarios/1287644853.html> consultado el 20/08/12 (21/10/2010).
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial, 2002.
- Eisner, Will. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma, 1998.
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 1996.
- Elena, Pilar. "Bases para la comprensión organizativa", *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 6, año 2 (2011), 125-137.
- Elena Pilar. "La documentación en la traducción general", *La enseñanza de la traducción*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I D.L. 1996,79-90
- Elíade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.
- Elíade, Mircea. *Tratado de la historia de las religiones, I-II*. Madrid: Cristiandad, 1974.
- Elíade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Elíade, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, IV. Las religiones en sus textos [De los primitivos al zen]*. Madrid: Cristiandad, 1980.
- Ellis, Jack C. y McLane, Betsy A. *A New History of Documentary Film*. Londres: The Continuum International Publishing Group Inc., 2005.
- Estren, Mark James. *A history of Underground Comics*. Ronin Publishing, Berkeley, 1993.
- Farina, Flavia y Alberto. "Selene bionda meteora" consultado 25/08/12 <http://corradofarina.altervista.org/pagine/selene.htm> (2002).
- Fee, Elizabeth. "Nineteenth-Century Craniology: The Study of the Female Skull." *Bulletin of the History of Medicine*, 53 (otoño 1979), 915-933.
- Fernández, Norman. *Hermann, la pasión de narrar*. Colección Viñetas # 2. Palmade Mallorca: Dolmen Editorial, 2007, 20-23.
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Trad. Ramón Ribé. Barcelona: Kairós, 1976.
- Fishman, Pamela. "Interaction: The work women do". *Social Problems* 25/4 (1978): 397-406.
- Florez, Florentino, "Little Annie Fanny". *El Wendigo* 95/96 (2003): 22.

- Fonner, Eric y John Garraty eds. *The Readers Companion to American History*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1991.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad*. 3 vols. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad, 1.1a voluntad del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1997.
- Foucault, Michel. “Verdad y poder” en C. Gordon (ed.). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977*. Nueva York, Pantheon Books, 1980, 109-133.
- Fox Keller, Evelyn. “El sistema género/ciencia: o ¿es el sexo al género lo que la naturaleza es a la ciencia?”, en Centro de Estudios y Documentación (eds.), *La mujer y la ciencia. Cuadernos para el debate*, Madrid, Instituto de la Mujer Ministerio de Asuntos Sociales, 1994.
- Fraisse, Geneviève. *L'exercice du savoir et la difference des sexes*. Paris: L'Harmattan, 1990.
- Fraser, Nancy. “Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la ‘diferencia’ en EE.UU”. *Revista de Occidente* 173, 10 (1995): 35-55.
- Freeman, Jo. *The Politics of Women's Liberation: A Case Study of an Emerging Social Movement and Its Relation*. Londres: Longman, 1975.
- Freeman, Jo. *Social Movements of the sixties and Seventies*. Londres: Longman, 1983.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, 2009.
- Freedberg, Sydney Joseph. *Pintura en Italia, 1500-1600*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Fuente Fernández, Francisco Javier. “Poética de los romances de ciego”, *Estudios humanísticos. Filología* 14 (1992), pp. 171-192.
- Fuster García, Francisco. “Betty Friedan. La mística de la feminidad”. *Claves de razón práctica* 177 (2007), 79-82.
- Gabor, Mark. *The Illustrated History of Girlie Magazines*. Nueva York: Random House Value Publishing, 1984.
- Gal, Susan. “Language, gender, and power: An anthropological review”. En K. Hall y M. Bucholtz (eds.), *Gender Articulated. Language and the Socially Constructed Self*. Londres: Routledge, 1995, 169-182.

- Galán, Lola. "El sexo significa cosas sucias" consultado el 5 de mayo de 2014 http://elpais.com/diario/1994/08/10/opinion/776469602_850215.html (10/08/1994).
- Galeno. *On the Usefulness of the Parts of the Body*. Trad. Margaret Tallmadge May, 2 vols. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- García de León, M^a Antonia. *Élites discriminadas (Sobre el poder de las mujeres)*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Garrard, Mary D. "Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of Woman Artist". *Renaissance Quarterly* 47/3 (1994), 556-622.
- Gewertz, Ken. "Little Lulu comes to Harvard", *Harvard News Office*, November 2, 2006, consultado el 17 de septiembre de 2012 <http://news.harvard.edu/gazette/2006/11.02/16-lulu.html> (02/11/2006).
- Gil Calvo, Enrique. "El acosador y la provocadora". *El País*, (7-11-1991), p. 13.
- Giménez, Carlos. "Conversación en Premiá de Mar". *Un hombre, mil imágenes* 1 (1982).
- Ginnobili, Santiago. "La inconmensurabilidad empírica entre la teoría de la selección natural darwiniana y el diseño inteligente de la teología natural". *Theoria* 81 (2014), 375-394.
- Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. Londres: Macmillan, 1979.
- Gómez García, Pedro. "Antropología y religión en el pensamiento de Mircea Eliade". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 2 (2008), 105-115.
- Gómez Salamanca, Daniel. *Tebeo, cómic y novela gráfica*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Josep Rom Rodríguez, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, 2013.
- González Marcén, José Luís (Onliyú). *Introducción a la Antología española del cómic underground 1970-1980*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 1981.
- Gonzalo García, Consuelo y García Yebra, Valentín. (eds.) *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/Libros, s.l. 2004.
- Gore, Jennifer M. "La ética foucaultiana y la pedagogía feminista". *Revista de Educación* 297 (1992): 155-178.

- Groensteen, Thierry. "Why are comics still in search of cultural legitimation" en Heer, Jeet y Worcester, Kent. (eds.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009, 124-131.
- Groensteen, Thierry y Benoît, Peeters. *Töppfer: L'invention de la Bande Dessinée*. París: Hermann, éditeur des sciences et des arts, 1994.
- Gubern, Román. *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat, 1973.
- Guiral, Antoni. "Little Annie Fanny: erotismo con mensaje o mensaje con erotismo" consultado el 28 de agosto de 2012 [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/little annie fanny erotismo con mensaje o mensaje con erotismo.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/little_annie_fanny_erotismo_con_mensaje_o_mensaje_con_erotismo.html) (2012).
- Guiral, Antoni (dir.), *Del tebeo al manga. Una Historia de los comics. Vol 8. Del comix Underground al tebeo alternativo*. Girona: Panini Comics, 2012.
- Guiral, Antoni (dir.), *Del tebeo al manga. Una Historia de los comics. Vol 6. Del comix Underground al tebeo alternativo*. Girona: Panini Comics, 2007.
- Guiral, Antoni (11/2007). *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera (1964-1986)*. Colección Magnum nº 7. Barcelona: Ediciones El Jueves, S. A., 2007.
- Guiral, Antoni. *Modesty Blaise 6*. Barcelona: Planeta Agostini, 1988.
- Hajdu, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How it Changed America*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Hall, Edward T. *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Halliday, Michael. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1994.
- Hanish, Carol. "Women of the World, Unite!" consultado el 2 de enero de 2015 <http://www.carolhanisch.org/index.html> (2014).
- Harding, Sandra G. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Hare-Mustin, Rachel T. y Marecek, Jeanne. (1988): "The meaning of difference. Gender theory, postmodernism, and psychology". *American Psychologist* 43(6): 455-464.
- Hartt, Friederick. *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.
- Heller, Nancy G. *Women Artists. An Illustrated History*. Nueva York: Abbeville Press, 1987.

- Henley, N.M. (1975): "Power, sex, and nonverbal communication" en B. Thorne y N. Henley (eds.), *Language and Sex. Difference and Dominance*. Rowley, Mass.: Newbury House, 184-203.
- Héritier, Françoise. *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Héritier, Françoise. *L'Exercice de la parenté*. París: Le Seuil-Gallimard, 198.
- Hernández Garre, José Manuel. "El papel silenciado de las matronas en la creación de la obstetricia moderna". *III Congreso Regional de Matronas. Libro de Ponencias y Comunicaciones*. Murcia, 2014, 21-43.
- Hernández Garre, José Manuel. *Historia de las matronas. La ciencia y el arte de la partería*. Murcia: Diego Marín, 2012.
- Howard, Gerald. *The Sixties*. Nueva York: Paragon House, 1991.
- Hunston, S. y Thompson, G. *Evaluation in Text*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Hymes, Dell H., *On communicative competence*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Irigaray, Luce. *Ética de la diferencia sexual*. Trad. Agnès González Dalmau y Àngela Lorena Fuster. Castellón, Ellago ediciones, 2010.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal, 2007.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.
- Irigaray, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*, París, Éditions de Minuit, 1984.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Irigaray, Luce. *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Le Minuit, 1974.
- Itzin, Catherine (1986): "Media images of women: The social construction of ageism and sexism" en S. Wilkinson (ed.), *Feminist Social Psychology. Developing Theory and Practice*. Milton Keynes: Open University Press, 119- 134.
- Izquierdo, M^a Jesús. *El malestar en la desigualdad*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Jacob, Kathryn Allamong, "Little Lulu Lives Here", *The Radcliffe Quarterly*, July 1, 2006, consultado el 13 de Agosto de 2012 <http://www.radcliffe.harvard.edu/news/in-news/little-lulu-lives-here> (01/07/2006).

- Jackson, Stevi. "Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir". *Nouvelles Questions féministes*, 20, 4 (noviembre 1999) : 9-28.
- Jaime de Pablos, M^a Elena. *Identidades femeninas en un mundo plural*. Sevilla: ArCiBel, 2009.
- Jamison, Andrew y Eyerman, Ron. *Seeds of the Sixties*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Jazz, Jimmy. "Historia de una canción" consultado el 23 de abril de 2014 <http://detrasdelacancion.blogspot.com.es/2012/06/it-aint-me-babe-bob-dylan.html> (24/06/2012).
- Jaworski, Adam "How to silence a minority: The case of women". *International Journal of the Sociology of Language* 94 (1992): 27-41.
- Jenkins, Mercilee. "Woman to woman: Speaking the common language" en C. Kramarae (ed.), *The Voices and Words of Women and Men*. Oxford: Pergamon, 1980, 319-323.
- Jiménez, Jesús. "La historia definitiva de Hugh Hefner y la edad dorada de 'Playboy'", consultado el 12 de diciembre de 2013 <http://www.rtve.es/noticias/20131009/historia-definitiva-hugh-hefner-edad-dorada-playboy/760102.shtml> (09/10/2013).
- Johnson, Ken. "The vocabulary of race". *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*. Chicago: University of Illinois Press, 140-151.
- Johnson, Fern L. "Political and pedagogical implications of attitudes toward women's language". *Communication Quarterly* 31 (1983): 133-138.
- Johnson-Woods, Toni. *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspective*, Nueva York: A&C Black, 2010.
- Jónasdóttir, Anna. *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?* Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1992.
- Jones, Daniel E., Baró i Queralt, Jaume. *Tesis doctorals i treballs de recerca universitaris sobre comunicació als Països Catalans, 1954-1956: aproximació bibliomètrica*, 1996 en <http://www.bib.uab.es/pub/analisi/02112175n20p157.pdf>.
- Jones, Daniel. E. y Baró i Queralt, Jaume. (1997): *Bibliografia Catalana de la Comunicació, 1796-1996*, Generalitat de Catalunya / Departament de la Presidencia, Barcelona; también en: <http://www.union-web.com/tesis/listates.html>.

- Kaplan, Arie. *Masters of the Comic Book Universe Revealed*, Chicago, Chicago Review Press, 2006.
- Keith Booker, Marvin (ed.). *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, 2 Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010.
- Kelly, Alfred H. *et alii. The American Constitution*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1983.
- Kessler, Joyce y Milic, Louis T. "Words of one's own: Some evidence against men's use of language as a tool of domination". *Style* 29/1 (1995): 76-93.
- Kinsey, Alfred. C *et alii. Sexual Behavior in the Human Female*. Bloomington: Indiana University Press, 1953.
- Kinsey, Alfred. C *et alii. Sexual Behavior in the Human Male*. Bloomington: Indiana University Press, 1948.
- Kirkup, James. "Obituary: Hasegawa Machiko" consultada el 21 de abril de 2014. <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-hasegawa-machiko-1533204.html> (14/07/1992).
- Kleinke, Chris L. "Knowledge and familiarity of descriptive sex names for males and females". *Perceptual and Motor Skills* 39 (1974), 419-422.
- Knapp, Mark. L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- Knigge, Andreas C. *Sex im Comic*. Berlin: Ullstein Verlag, 1985.
- Kramarae, Cheris. *Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis*. Rowley, Mass.: Newbury House, 1981.
- Kramer, Cheris. "Women's speech: Separate but unequal?". En B. Thorne y N. Henley (eds.), *Language and Sex. Difference and Dominance*. Rowley, Mass.: Newbury House, 1975, 43-56.
- Krikos, Linda e Ingold, Cindy. *Women's Studies. A Recommended Bibliography*. 3ª ed. Westport: Libraries Unlimited, 2004.
- Kristeva, Julia. "Woman can never be defined" en E. Marks e I. de Courtivron (eds.) *New French Feminisms*. Brighton: Harvester Press, 137-141.
- Krolokke, Charlotte y Scott Sorensen, Anne. "Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls". *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2006, 1-25.
- Kurtzman, Harvey. *The Comics Journal Library 7*. Seattle: Fantagraphics, 2006.

- Lacan, Jacques. "Por el lado de Schreber", *Escritos*. Mexico: Siglo XXI, 2 vol., 1983.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Sevilla: IAM, Consejería de la Presidencia, 1999.
- Lakoff, Robin. «You say what you are: Acceptability and gender-related language». En S. Greenbaum (ed.), *Acceptability in Language*. La Haya: Mouton, 1977, 73-86.
- Lakoff, Robin. *Language and Woman's Place*. Nueva York: Harper & Row, 1975.
- Lakoff, Robin. "Language and woman's place". *Language in Society* 2 (1973): 45-80.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Larrauri, Maite. *La espiral foucaultiana. Del pragmatismo de Foucault al pensamiento de la diferencia sexual*. Valencia, Episteme, col. Eutopías, 1996.
- Leach, Edmund. "Aspectos antropológicos del lenguaje: Categorías animales e injuria verbal" en Lenneberg (ed.), *New Directions in the Study of Language*. (Trad. consultada: *Nuevas Direcciones en el Estudio del Lenguaje*. Selecta de *La Revista de Occidente*, Madrid, 1974, 37-82
- Legman, Gershon. *Love and Death*. Breaking Point, 1949
- Leonardi, Claudio. "Eroine fantasexy" consultado el 26 de agosto de 2012 <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/6539/1/eroine-fantasexy> (2003).
- Leonardi, Claudio. *Diccionario de los santos*. I. Madrid: San Pablo, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1969.
- Levine, Robert M. *Race and Ethnic Relations in Latin America and the Caribbean: An Historical Dictionary and Bibliography*. Metuchen-Nueva Jersey: Scarecrow Press, 1980.
- Lévy, André. *Historie d'amour et de norte de la Chine ancienne*. París: Flammarion, 1992.
- Librería de Mujeres de Milán. *No crear tener derechos*. Trad. María Cinta Montagut Sancho. Madrid: Ed. Horas y horas, 1991.
- Lincoln, Evelyn. "Making a Good Impression: Diana Mantuana". *Renaissance Quaterly* 50/ 4 (1997), 1-30
- Lippard, Lucy R., *From the center: feminist essays on women's art*. Michigan: Dutton, 1976.

- Lipton, Jack P. y Heishoft, Alan M. “‘Girl’, ‘Woman’, ‘Guy’, ‘Man’: The effects of sexist labelling”. *Sex Roles* 10 (1984): 185-189.
- Lladó, Francesca. *Los Comics de la Transición*. Colección Viñetas, Barcelona: de Ediciones Glénat, 2001.
- Lob, Pichard. *Las tribulaciones de Virginia*. Barcelona: Norma Editorial, 2013.
- Lockwood Carden, Maren. *The New Feminist Movement*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 1974.
- López, Félix, “Gene Bilbrew (Eugene “Gene” Bilbrew)” consultado el 11 de septiembre de 2012 http://www.tebeosfera.com/autores/gene_bilbrew.html (2012).
- López, Félix. “Oh, Wicked Wanda!” consultado 12/07/2013 http://www.tebeosfera.com/sagas/wicked_wanda_mullally_forbes_1969.htm (2012).
- López, Félix, Urrutia, Eduardo, “Blanche Epiphanie”, consultado 23/08/2012 http://www.tebeosfera.com/obras/series/blanche_epiphanie_lob_pichard_1967.html (2012).
- López, Félix, “Modesty Blaise” consultado el 18 de agosto de 2012 http://www.tebeosfera.com/obras/series/modesty_blaise.html 2010.
- López, Félix, “Little Annie Fanny” consultado el 28 de agosto de 2012 http://www.tebeosfera.com/obras/series/little_annie_fanny_kurtzman_elder_1962.html (2012).
- López Fernández, M^a Ángeles. “Comentario y recesión del Ensayo: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. *Arte, Individuo y Sociedad* 4 (1991-92), 205-2011.
- Lott, Bernice y Maluso Diane. “The Social Learning of Gender”, en A. E. Beall y R. J. Sternberg (eds.), *The psychology of gender*, Guildford Press, Nueva York, 1993.
- Löwy, Ilana y ROUCH, Hélène (dir.) *La distinction entre sexe et genre: une histoire entre biologie et culture*. *Cahiers du genre* 34 (2003).
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Maceiras Fafián, Manuel. “La voluntad como energía”. *Anales del Seminario de Metafísica* 23 (1989), 119-134.
- Malabou, Cathérine. “El sentido de lo femenino: sobre la admiración y la diferencia sexual”, *Lectora*, 15 (2009): 281-299.

- Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- Maltz, Daniel N. y Borker, Ruth A. "A cultural approach to male-female miscommunication" en J.J. Gumperz (ed.), *Language and Social Identity*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1982, 195-216.
- Mann, Ron. *Comic Book Confidential* consultado el 11 de septiembre de 2012 (<http://www.cbc.ca/player/Digital+Archives/Arts+and+Entertainment/Film/ID/1535839315/?page=3> (03/10/1988).
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial* (1964). Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. de Juan García Ponce. Madrid: Sarpe, 1983.
- Markstein, Donald D. "Young Romance" consultado el 23 de septiembre de 2014 (<http://www.toonopedia.com/yromance.htm> (2002-2010).
- Marston, William." Why 100,000,000 Americans read comics". *The American Scholar* 13, (1943), 35-44.
- Martin, James Robert. "Analysing Genre: Functional Parameters" en F. Christie & J. R. Martin. (Eds.). *Genre and Institutions: Social Processes in the Work Place and School*. London: Continuum, 1997.
- Martin, James Robert. Beyond Exchange: Appraisal Systems in English. En: S. Hunston & G. Thompson.(Eds.). *Evaluation in Text*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Martin, James Robert. Introduction. *Text*, 23(2):171-181. Special Issue. Negotiating Heteroglossia: Social Perspectives on Evaluation. Macken- Horarik, M.& J.R. Martin. Eds. 2003a.
- Martin, James Robert. "Making history: Grammar for interpretation" en J.R. Martin & R. Wodak. (Eds.). *Re/reading the Past. Critical and functional perspectives on time and value*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003b.
- Martin, James Robert y Rose, David. *Working with Discourse*. London: Continuum, 2003.
- Martin, James Robert y White, Peter Robert. *The Language of Evaluation. Appraisal in English*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.

- Martin, James Robert y Rose, David. *Genre Relations. Mapping Culture*. London, Oakville: Equinox, 2008.
- Martín Araguz, Antonio y Bustamante Martínez, Cristina. "Las visiones apocalípticas del Beato de Liébana". *Ars Medica. Revista de Humanidades* 1 (2003), 48-67.
- Martínez Benlloch, Isabel y Bonilla, amparo. *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Universitat de València, 1999.
- Martínez Pinna, Eduardo. "Oh Wicked Wanda! La consolidación del cómic erótico en los magazines masculinos" consultado el 15 de agosto de 2012 http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/oh_wicked_wanda_la_consolidacion_del_comic_erotico_en_los_magazines_masculinos.html 2008.
- Martínez-Pinna, Eduardo. "Russ Manning y Western Publishing C. Su obra inicial en comic book. Magnus Robot Fighter". Consultado el 7 de octubre de 2012 <http://www.tebeosfera.com/1/Personaje/Magnus/RobotFighter.htm> (2005).
- Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982.
- Mathieu, Nicole-Claude. "Identité sexuelle/sexuée/de sexe? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre" en Anne-Marie Daune-Richard *et alii* (dir.). *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*. Paris, Éditions Université de Provence 1989, 109-147.
- McCarthy, Eugene. *The Year of the People*. Nueva York: Doubleday and Co. Inc., 1969.
- McCloud, Scott. *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2005.
- McCloud, Scott. *La revolución de los comics*. Barcelona: Norma Editorial, 2001.
- McIver, Katherine. "Lavinia Fontana's 'Self-Portrait Making Music'". *Women Art Journal* 19/1 (1998), 3-8.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*. Madrid. Cátedra, Universitat de Valencia, 2000.
- Meis W. Anneliese. "Symphonia Spiritus Sancti. Acercamiento al dilema de la razón humana en LVM de Hildegard von Bingen (1098-1179)". *Teología y vida* XLVI (2005), 389-426.
- Meca, Ana María. "Los mangas: una simbología gráfica muy particular" en *De los superhéroes al manga: el lenguaje de los comics* Nicolás Cortés [et al.]. Barcelona: CERM, Centre d'Estudis i Recerques Social i Metropolitans: Universitat de Barcelona, 2008.
- Medina, Gillem. *Chicas de comic*, Barcelona: Glénat, 2010.

- Merino, Ana. "Women in Comics: ASspace for Recognizing Other Voices", *The Comic Journal* 237 (2001), 44-48.
- Mey, Jacob "Sex and language revisited: Can women's language change the world?". *Journal of Pragmatics* 8 (1984), 261-283.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1970.
- Millet, Kate. *Political sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 1995.
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect, 2007.
- Mills, Jane. *Womanrwords: A Dictionary of Words about Women*. Nueva York: Free Press, 1989.
- Minow, Martha. "Learning to Live with the Dilemma of Difference: Bilingual and Special Education". *Law and contemporary Problems* 48 n° 2 (1984), 157-211.
- Mitchell, Juliet. *Woman's estate*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Moix, Ramón-Terenci, Los "comics", arte para el consumo y formas "pop", Barcelona, Llibres Sinera, 1968.
- Montes de Oca Lomeli. Gabriela Adriana. "Historia de los cuidados paliativos". *Revista Digital Universitaria*. Vol. 7 n° 4 (10 abril 2006), 2-9, consultado el 16 de marzo de 2015 http://www.revista.unam.mx/vol7/num4/art23/abr_art23.pdf (10/06/2006).
- Moore, Alan. "Invisible Girls and Phantom Ladies: How far have we come? Sexism in comics". *The Daredevils* 6 (Marvel UK, 1982c), 15-18.
- Moore, Alan. "Invisible Girls and Phantom Ladies: How far have we come? Sexism in comics" *The Daredevils* 5 (Marvel UK, 1982b), 18-20.
- Moore, Alan. "Invisible Girls and Phantom Ladies: How far have we come? Sexism in comics". *The Daredevils* 4 (Marvel UK, 1982a), 18-20.
- Mora, Víctor, "La historia como telón de fondo". *Comics clásicos y modernos, El País*, 1987.
- Morgan, Robin (ed.). *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. Nueva York: Vintage Books, 1970.
- Mueller, Fernand-Lucien. *L'irrationnelisme contemporain. Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Adler, Jung, Sartre*. París: Payot, 1970.
- Müller, Priscilla E. "La Virgen del Popolo por Alonso del Arco y una de María Villamor". *Archivo Español de Arte* 241 (1988), 72-73.

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3) (Autum, 1975): 6-18.
- Muñoz López, Pilar. "Mujeres españolas en las artes plásticas". *Arte, Individuo y Sociedad* 21 (2009), 73-88.
- Murillo, Soledad. *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Nagaike, Kazumi (September 30, 2010). "The Sexual and Textual Politics of Japanese Lesbian Comics: Reading Romantic and Erotic Yuri Narratives". *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies* (Oita University Center for International Education and Research) consultado el 29 de abril de 2015 <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2010/Nagaike.html> (18/07/2013).
- Newmark, Peter *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Nicholson, Linda. *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Nicholson, Linda. "Introduction", en Linda Nicholson (dir.), *Feminism/Postmodernism*. Nueva York-Londres, Routledge, 1990: 1-16.
- Nicolson, Paula. *Poder, género y organizaciones. ¿Se valora a la mujer en la empresa?*, Madrid: Narcea, 1997.
- Nida, Eugene Albert. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad. 1982.
- Nieto, José Antonio. *Cultura y sociedad en las prácticas sexuales*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia-Fundación Universidad Empresa, 1991, 89-91.
- Nochlin, Linda. "Women, art, and power" en N. Bryson *et alii* (eds.), *Visual Theory*. Cambridge: Polity Press, 1991, 13-46.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". *Art News* 69 (1971), 22-39.
- Nordenstam, Kerstin. "Male and female conversational style". *International Journal of the Sociology of Language* 94 (1992): 75-98.
- Núñez B., Fernanda. "Los secretos para un feliz matrimonio. Género y sexualidad en la segunda mitad del siglo XIX". *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 33 (enero-junio 2007), 5-32.
- Nyberg, Amy Kiste. *Seal of Approval: History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

- Offen, Karen. "Defining Feminism: A comparative Historical Approach". *Signs* vol. 4 n° 1 (otoño 1988), Chicago: The University of Chicago Press, 119-157.
- Offenberguer, Rik. "Publisher Profile: Archie Comics", *Borderline* 9 (2013) consultado el 8/07/13 <http://www.mightycrusaders.net/history.htm> (08/07/2013).
- Oosterlinck, Joëlle. *Sex in comix*. Paris: Aux Beaux-Arts, 2012 (52 min).
- Ortega Raya, Joana. *La aportación de Simone de Beauvoir a la discusión sobre el género*. Tesis dirigida por la Dra. Carmen Revilla. Universitat de Barcelona, 2005.
- Ortner, Sherry B. y Whithead, Harriet. *Sexual meanings. The cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: University Press, 1981.
- Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Ortner, Sherry B. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?" en Harris y K. Young (comps.) *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama, 1979, 109-131
- Oteíza, Teresa. (2009). Solidaridad ideológica en el discurso de la historia: tensión entre orientaciones monoglósicas y heteroglósicas. *Revista Signos Estudios de Lingüística* 42 (70): 219-244.
- Pagani, Valeria. "Review of Adamo Scultori and Diana Mantovana by Paolo Bellini". *Print Quaterly* 9 (1992), 72-87.
- Palmer, Oscar. *Cómic alternativo de los 90*, La Factoría de Ideas, 2000.
- Parra, Miguel. "El papiro erótico de Turín". *La aventura de la historia* 166 (2012), 50-54.
- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Pearson, Judy .C., Turner, Lynn H. y Todd-Mancillas, William. *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Pereira, Per. "Kleira Female g.", "Female Bonding: the Strange History of Wonder Woman", *Bitch: Feminist Response to Pop Culture* 33(2006), 34-39.
- Pérez, Pepo. "Educando a papá" consultado el 17 de diciembre de 2012, <http://pepoperez.blogspot.com.es/2010/07/educando-papa.html> (20/10/2007)
- Pérez Fernández, Francisco. "Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente". *Revista de Historia de Psicología* 30/2-3 (2009), 301-309.
- Petersen, Kate y Wilson, J. J. *Women Artist. Recognition and Reappraisal. From the Early Middle Ages t the Twentieth Century*, 1976.

- Picault, Aude. *Fanfare*. París: Delcourt G. Productions, 2011.
- Picault, Aude. *Comtesse*. Bordeaux: Les Requins Marteaux, 2010.
- Picault, Aude. *Les Mélomaniaks*. Grenoble: Éditions Glénat, 2009
- Picault, Aude. *Transat*. París: Delcourt G. Productions, 2009.
- Picault, Aude. *Les Mélomaniaks*. Grenoble: Éditions Glénat, 2008
- Picault, Aude. *Eve. S.F. se cherche désespérément*. Grenoble: Éditions Glénat, 2008
- Picault, Aude. *Moi je et caetera*. <http://www.warum.fr/>, 2007.
- Picault, Aude. *Papa*. París: L'Association, 2006.
- Picault, Aude. *Moi je*. <http://www.warum.fr/>, 2005.
- Picault, Aude. *Josée*. Autopublication sur photocopieuses du quartier latin en 2004 (<http://www.audepicault.com/>)
- Piedra Guillén, Nancy. "Feminismo y posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia". *Praxis* 57 (2004), 111- 128.
- Poncel, Pedro, *Clásicos de Jauja. Historia del tebeo valenciano*, Alicante, Edicions de Ponent, 2002.
- Pons, Álvaro, "Del erotismo y la ciencia ficción al establecimiento de claves adultas para el cómic europeo", consultado el 04 de junio de 2012 http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/del_erotismo_y_la_ciencia_ficcion_al_establecimiento_de_claves_adultas_para_el_comic_europeo.html (2012).
- Porcel Torrens, Pedro. *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*. Alicante: Porcel, 2002.
- Posada Kubissa, Luisa. "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica* vol. 39 (2006), 181-201.
- Posada Kubissa, Luisa. *Sexo y esencia*. Madrid: Ed. horas y horas, 1998.
- Preciado, Beatriz. *Pornotopía, arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- Puleo, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Puleo, Alicia H. "Patriarcado" en Celia Amorós. *10 palabras clave sobre Mujer*. Estella: Verbo Divino, 1995.
- Puelo, Alicia H. *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, 2000.

- Pulido Ruíz, Jesús. "El ciego de las coplas o Los romances de ciego". *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán* 8 (2008), 34-36.
- Quinn, Sally. "Describing the Female Sculptor in Early Modern Italy: An Analysis of the Vita of Properzia de' Rossi in Giorgio Vasari's Lives". *Gender & History* 24 1/2 (2012), 134-149.
- Ragg Roberts, Laura María. *The Women Artists of Bologna*. Londres: Methuen, 2014.
- Ramírez, Juan Antonio. "Prefacio. La novela gráfica y el arte adulto", en García, Santiago, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2010, 11-13.
- Ramírez, Juan Antonio. *El "comic" femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Colección Divulgación universitaria, Arte y Literatura, Número 78, 1975.
- Ramírez Morales, Adela. *Historia del Periódico Infantil en España* presentada en la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona, 1935.
- Reid, Julie. "A study of gender differences in minimal responses". *Journal of Pragmatics* 24 (1995): 489-512.
- Reich, Wilhelm. *La revolución sexual. Para una estructura de carácter autónoma del hombre*. Trad. de Sergio Moratiel. Barcelona: Planeta de Agostini, 1985.
- Reyns, C(h)ris y Ghéno, Marine. "De Fraise et chocolat à Buzz-moi d'Aurélia Aurita [sic]¹. D'un journal érogographique à la mise en scène d'une mise à un dans le contexte du 'tout dire'". *Imagine [&] Narrative* 14/1 (2013), 105-129.
- Ribera, Jaume. *El guion, base para la historieta en la revista Bruguelandia*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1981.
- Ricci, David M. *The Tragedy of Political Science. Politics Scholarship and Democracy*. Yale University Press, 1984.
- Richard, Olive. "Our Women are Our Future". *Family Circle Magazine* (14 August 1942) consultado el 10 de febrero de 2015 <http://www.wonderwoman-online.com/articles/fc-marston.html>.
- Ridolfi, Carlo. *Life of Tintoretto*. Trans. Catherine and Robert Enggass. Pennsylvania: University Park PA, 1984.
- Rivera, Milagros. *El fraude de la igualdad*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Robbins, Trina. "Little Lulu" en. *Icons of the American Comic Book: From Captain America to Wonder Woman*. Randy Duncan y Mathew J. Smith, Matthew J. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2013.

- Robbins, Trina. *From Girls to Grrrlz: A History of Comics from Teens to Zines*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- Robbins, Trina. *The Great Women Superheroes*. Massachusetts: Kitchen Sink Press, 1996.
- Robbins, Trina. *A Century of Women Cartoonists*. Massachusetts: Kitchen Sink Press, 1993.
- Robbins, Trina, and Yronwode, Catherine. *Women and the Comics*. N.p: Eclipse Books, 1985.
- Robinson, Paul A. *La izquierda freudiana. Los aportes de Reich, Roheim y Marcuse*. Trad. de Floreal Mazia. Barcelona: Granica, 1977.
- Rodríguez Humanes, José Manuel; Barrero, Manuel, Álvarez, Andres, Urrutia, Eduardo. "Gwendoline, Pastanaga Edicions, Barcelona, 1981" consultado el 12 de septiembre de 2012 http://www.tebeosfera.com/obras/publicaciones/gwendoline_pastanaga_1981.html (2008).
- Rodríguez Humanes, José Manuel y Barrero, Manuel. "Narraciones de Julieta" *Editorial Dólar*, Madrid, 1966 – 1967" consultado el 01 de enero de 2012 http://www.tebeosfera.com/obras/publicaciones/julieta_jones_dolar_1966.html (2008).
- Rodríguez Humanes José Manuel y Manuel Barrero, "La Princesa Elaine, Pastabaga Edicions, Barcelona, 1978" consultado el 11/09/12 http://www.tebeosfera.com/obras/publicaciones/princesa_elaine_la_pastanaga_1978.html (2008).
- Rodríguez Menéndez, M^a del Carmen. *La configuración del género en los procesos de socialización*. Oviedo: KRK, 2003.
- Rogers, Vaneta. "Grant Morrison: You can't `forget` happy ending for *Damian*". *Newsarama* consultado el 04 de marzo de 2015 http://www.newsarama.com/17187-grant-morrison-you-can-forget-happy-ending-for-damian.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+Newsaramasite+%28Newsarama.com%29 (08/03/2013)
- Roodenburg, Herman W. "The Autobiography of Isabella de Moerloose: Sex, Childrearing and Popular Belief in Seventeenth Century Holland". *Journal of Social History* 18(4) (1985), 517-540.

- Rose, Kenneth D.. *One Nation Underground. The Fallout Shelter in the American Culture*. Nueva York: University Press, 2001.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1970.
- Rosenblatt, R. "Let me call you Volvo". *Time* (18-2-1985), 40.
- Roudinesco, Elisabeth. *Lacan. Esbozo de una vida*, historia de un sistema de pensamiento. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rubin, Gayle. "The Traffic Women: Notes on the *Political economy of Sex*" en Reiter, R. (ed). *Toward and Anthropology of Women*. Nueva York-London: Monthly Review Press, 1975, 157-210.
- Ruíz Márquez, Miguel. *El Globo. Revista mensual del cómic*. San Sebastián: Buru Lan SA de Ediciones, 1973-1974.
- Saleh Alkhalifa, Waleed. "Amor, locura, muerte. Las dos caras del amor en la literatura árabe". *Al-Andalus Maghreb* 6 (1998), 47-75.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. Nueva York-Londres: Routledge, 2002.
- Salmerón Jiménez, Angélica. "Charles Darwim y las claves femeninas de la teoría de la evolución". *La Ciencia y el Hombre XXII* (3) (2009) consultado el 11 de marzo de 2015
<http://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol22num3/articulos/mujeres/index.html> (sept-dic 2009).
- Salzman, Janet. *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Samaniego, Fernando. "Introducción del 'cómic' erótico en España consultado el 28 de abril de 2015
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Introduccion/comic/erotico/Espana/elpepicul/19761001elpepicul_2/Tes (01/10/1976).
- Sans Ezquerro, Xavier. "Sobre comics: la contracultura norteamericana de los años 60, definida por Robert Crumb. Primera parte", consultado el 5 de marzo de 2015
<http://aura-archangemaudit.blogspot.com.es/2008/02/sobre-comics-la-contracultura.html> (05/02/2008).
- Santiago, José Andrés. *Manga: del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Vigo: dx5 digital & graphic art research, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Satrapi, Marjane. *Pollo con ciruelas*, Barcelona: Norma, 2005.

- Satratpi, Marjane. *Poulet aux prunes*, París: L'Association, 2003.
- Satratpi, Marjane. *Persépolis*. 4 vols. Barcelona: Norma, 2002-2004.
- Satratpi, Marjane, Ibrahim-Ouali, Lila y Namwar-Motlag, Bahman. *Sagesse et malices de la Perse*. París: Albin Michel, 2001.
- Satratpi, Marjane. *Les monstres n'aiment pas la lune*. París: Nathan, 2001.
- Satratpi, Marjane y Duffour, Jean-Pierre. *Ulysse au pays des fous*. París: Nathan, 2001.
- Satratpi, Marjane. *Ajdar*. París: Nathan, 2002.
- Satratpi, Marjane. *Broderies*. París: L'Association, 2003.
- Satratpi, Marjane. *Bordados*. Barcelona: Norma, 2004.
- Savater, Fernando. *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Shelly, Robert K. "Feminine speech" in homogeneous gender groups". *Current Research in Social Psychology* 1/6 (1996) consultado el 3 de abril de 2015 <http://www.uiowa.edu/~grpproc/crisp/crisp.1.6.html> (24/7/2001).
- Schéer, René. "Sexualidad y pasión. Sobre la Filosofía moderna de la sexualidad" en ed. de Fernando Savater. *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama, 1988, 149-173.
- Schiebinger, Londa L. *¿Tiene sexo la mente?* Madrid: Cátedra, 2004.
- Schopenhauer, Arthur. *Arte del Buen Vivir* (fragmento de *Parerga und Paralipomena*), trad. esp. De EGB. Madrid: EDAF, 1990.
- Schulz, Muriel. "The semantic derogation of woman" en B. Thorne y N. Henley (eds.), *Language and Sex. Difference and Dominance*. Rowley, Mass: Newbury House, 1975, 64-75.
- Schutte, Ofelia. "Irigaray y el problema de la subjetividad", *Hiparquía*, vol. III nº 1 (agosto 1990), 49-60.
- Segarra Valls, Julio José. *Léxico psico(pato)lógico en la obra de Carlos Castilla del Pino*. Valencia: Universitat de València, PUV, 2010.
- Seoane Domínguez, Elisa, "Erotismo feminista en el cómic "underground" estadounidense como nueva encarnación de la 'querella de las mujeres'. "Wimmen's comix" como ejemplo práctico", *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Arcibel, Sevilla, 2011, paginas 405-420.
- Serra, Marcello. *La semiosfera de los comics de superhéroes*. Memoria para optar al Grado de Doctor dirigida por Jorge Lozano, Madrid, 2011.
- Schegloff, Emanuel A. "Sequencing in conversational openings" en J.A. Fishman (ed.). *Advances in the Sociology of Language*. La Haya: Mouton (1972), 91-125.

- Showalter, Elaine. "Toward a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism*. Elaine Showalter (ed.). Nueva York: Virago Press, 1985, 125-143.
- Schowalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Nueva York: Virago Press, 1984.
- Silverman, Kaja. "Fragments of a fashionable discourse" en T. Modleski (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1986, 139-152.
- Sleeth Mosedale, Susan. "Science Corrupted: Victorian Biologists Consider 'The Woman Question'". *Journal of the History of Biology*, 11 (primavera 1978), 1-55.
- Soltelo Álvarez, Avelino. *Kamasutra: código de amor indio*. Alicante: PhD Aristós, 2005.
- Sounes, Howard. *Down The Highway: The Life Of Bob Dylan*. Nueva York: Grove Press, 2001.
- Sponder, Dale. *Man Made Language*. Londres: Pandora, 1985/1990.
- St- Hilaire, Colette. 1999 « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », *Recherches sociologiques*, 3 (1999): 23-42.
- Stanley, John P. "Gender-marking in American English: Usage and reference" en Alleen Pace Nilsen *et al.*, *Sexism and Language*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English, 1977: 43-74.
- Steinem, Gloria. "A Bunny's Tale". *The Magazine of the Arts* (may 1963), 90, 92, 99, 114;
- Steinem, Gloria. "A Bunny's Tale. Part II". *The Magazine of the Arts* (june 1963), 66-68, 110-116.
- Stranahan, Clara Harrison. *A History of French Painting: An account of the French Academy of Painting, its salons, schools of instructions and regulations*. Nueva York: Scribner, 1896.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro. *Essais sur le budhisme zen*. Deuxième série, tad. Al francés de J. Herbert, París: Albin Michel, 1972, 22-29.
- Takahashi, Rumiko. Lamu. Urutsei Yasura. Barcelona: Glénat, 2006.
- Tannen, Deborah. "The marked woman". *The Guardian* (8-7-1993), 12-13.
- Tannen, Deborah. "Talk in the intimate relationship: His and hers". En J. Coates (ed.), *Language and Gender. A Reader*. Oxford: Blackwell, 1988, 435-445.

- Taylhardat, Karim. *Pequeña Lulú (La Grumete Huérfana)*. Madrid: Ediciones Sinsentido / col. Sin Palabras, núm. 9, 2007.
- Temkin, Oswei. *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1973.
- Tillion, Germaine. *La condición de la mujer en el área mediterránea*. Barcelona : Península, 1993.
- Tillion, Germaine. “L’enfermement des femmes et notre civilisation” en Évelyne Sullerot (ed.). *Le fait féminin. Qu’est-ce qu’une femme ?* París : Fayard, 1978.
- Tillion, Germaine. *L’harem et les cousins*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- Töppfer, Rodolfe. *Monsieur Crépin, Monsieur Pencil. Dos historias en imágenes*. Valencia: Editorial El Nadir, 2012.
- Torres, Katjia. “La reglamentación de la vida sexual en el islam: interferencia y funsión entre derecho y sexualidad”. *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* 1 (2014): 75-98.
- Tracy, James. *Direct Action*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Trager, Oliver. *Keys to The Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*. Nueva York: Billboard Books, 2004.
- Tubau, Iván. *Curso de dibujante de historietas*. Barcelona: CEAC, 1975, vol. 1-6.
- Tufts, Eleanor. *Our hidden Heritage. Five Centuries of Women Artist*. Nueva York: Paddington Press, 1974.
- Uchida, Aki. “When ‘difference’ is ‘dominance’: A critique of the ‘anti-power-based’ cultural approach to sex differences”. *Language in Society* 21 (1992): 547-568.
- Uro, Anthony. *Inside Story: Saturday Night Fever*. EE.UU: Stage 3 Productions, 2010, 90 min.
- Valcárcel, Amelia (comp.). *El concepto de igualdad*. Madrid : Editorial Pablo Iglesias, 1994.
- Vandromme, Pol. *Le monde de Tintin*. Edición original : París: Gallimard, 1959. Reedición: París, La Table ronde, 1994.
- Van Gulik, Robert. *La vida sexual en la antigua China*. Madrid : Siruela, 2000.
- Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio, 2009.
- Vasari, Giorgio. *The Life of Madonna Properzia de’ Rossi in Lives of the Artists (1568)*. Trans. J. y P. Bondanella. Oxford : Oxford University Press, 1991.

- Vásquez Valencia, M^a Fernanda y Hilderman Cardona Rodas. “*Scientia sexualis*: los goces prohibidos de la carne”. *Co-herencia* 5 vol. 3 (2006), 21-38.
- Vasterling, Veronica. “Butler’s Sophisticated Constructivism: A Critical Assessment”. *Hypatia* 14/3 (été 1999): 17-38.
- Vaughn, Jen, "Milton Caniff's Male Call" consultado el 18 de agosto de 2012 <http://www.cartoonstudies.org/schulz/blog/milton-caniffs-male-call> (22/03/2010).
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los comics del franquismo*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., Colección Textos núm. 59, 10/1980.
- Velázquez Zaragoza, Soledad Alejandra. “La analogía de la ciencia cartesiana”. *Dianoia: anuario de filosofía* 44 (1998), 83-94.
- Von Landsberg. Herrad. *Hortus deliciarum*. Gengenbach: Museumsarbeitskreis am Museum Haus Löwenberg, 1989.
- Walker, Alice. *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Weisstein, Naomi. *Kinder, Küche, Kirche as Scientific Law: Psychology Constructs the Female*. Boston, Mass: New England Free Press, 1968.
- Wertham, Fredric., “Seduction of the Innocence”, Nueva York, Rinehart & Company, Inc, 1954.
- Williamson, Judith. “Woman is an island. Femininity and colonization” en T. Modleski (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1986, 99-118.
- Young, Iris Marion. “Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality,” *Human Studies* 3.1 (1980), 137–156.
- Yus, Francisco. *El discurso alternativo inglés*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1989.
- Zinn, Howard. *The Twentieth Century. A People's History*. Nueva York: Harper. Colophon Books, 1984.

Relación por autores y autoras de las viñetas e historias de comics citados en la Tesis

- Butcher, Dot. “I Was a Sex Junkie”. *Tits & Clits* 3 (1977): 9-14.
- Chevli, Lyn y Farmer, Joyce. “Monogamy”. *Tits & Clits* 3 (1977): 21-23.

- Cory. "The Adventures of Cindy Shark. Sexual Gourmet". *Tits & Clits* 4 (1977): 18-19.
- Crumb, Robert. "A Word to You Feminist Women". *Big Ass* 2 (1971): 73.
- Farmer, Joyce. "The Perfect Lovers". *Tits & Clits* 6 (1980): 30-33.
- Farmer, Joyce "Maxine and Dennis visit 'Touch Much Spa'. *Tits & Clits* 2 (1976): 15-18.
- Farmer, Joyce. "Mr. Right!". *Tits & Clits* 2 (1976): 27-28.
- Flambe, Miriam. "Golden oldie". *Tits & Clits* 5 (1979): 3-6.
- Gregory, Roberta. "Bedroom Politricks". *Tits & Clits* 6 (1980): 26-29.
- Gregory, Roberta. "Pastoral Interlude". *Tits & Clits* 3 (1977): 6-9.
- Jurras, M. "The Agony and the Ecstasy", *Tits & Clits* 4 (1977): 26-27.
- Peters, Fonda. "With a Little Help From My Friends". *Tits & Clits* 1 (1972): 14-15.
- Rudhal, Sharon. "More than a Woman". *Tits & Clits* 6 (1980): 16-18.
- Trina, Lysa, Carole, Michele, Willie, Meredith y Nancy. "Breaking out". *It Ain't Me Babe* 1 (1970): 18-21.